

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ARTES**

PETRUSKA TONIATO VALLADARES

**ALÉM DO PLANO PICTÓRICO:
APROPRIAÇÃO E TRANSMUTAÇÃO NA OBRA DE LEDA CATUNDA**

**VITÓRIA
2017**

PETRUSKA TONIATO VALLADARES

ALÉM DO PLANO PICTÓRICO:

APROPRIAÇÃO E TRANSMUTAÇÃO NA OBRA DE LEDA CATUNDA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes, na área de História, Teoria e Crítica.

Orientadora: Prof.^a Dra. Angela Maria Grando Bezerra.

VITÓRIA
2017

PETRUSKA TONIATO VALLADARES

ALÉM DO PLANO PICTÓRICO:

APROPRIAÇÃO E TRANSMUTAÇÃO NA OBRA DE LEDA CATUNDA

Dissertação apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes, na área de História, Teoria e Crítica.

Aprovada em:

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof.^a Dra. Angela Maria Grando Bezerra
(orientadora – PPGA/UFES)

Prof. Dr. Alexandre Emerick Neves
(membro interno – PPGA/UFES)

Prof.^a Dra. Leila Aparecida Domingues Machado
(membro externo – PPGP/UFES)

Ao tempo,
senhor de todas as coisas

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais e a Marina Ramos Neves, por não terem me deixado desistir.

A minha orientadora, Prof.^a Dra. Angela Maria Grando Bezerra, pelo acolhimento e ajuda no processo de construção das ideias.

Aos membros da banca de Qualificação, Prof. Dr. Alexandre Emerick Neves e Prof.^a Dra. Maria de Fátima Morethy Couto, pelas contribuições que prestaram na construção do trabalho.

A Prof.^a Dra. Leila Aparecida Domingues Machado, que embora através de um convite tardio, prontamente aceitou fazer parte da banca.

A todos que de alguma forma estiveram comigo durante o tempo do Mestrado, pela paciência, não foi um caminho fácil...

Se a sociedade de amanhã ainda considerar que a experiência estética é a única capaz de garantir uma experiência individual livre e reativa com o mundo, e realizar essa experiência com os meios de seu sistema, a arte já não se fará com o pincel ou a argila, mas, enquanto memória e pensamento da arte, influirá positivamente sobre os novos modos de experiência estética. Lembremos que a arte, em todo o seu passado, foi um modo de experiência individual, um trabalho manual transposto numa comunicação conceitual. Numa sociedade de cultura de massa, o pensamento e a memória da arte também poderão ser, se estiver salvaguardada a liberdade dos indivíduos, os impulsos criativos que, provindo das profundezas da história, haverão de gerar uma experiência individual recapituladora, porém não destruidora, da experiência coletiva.

Giulio Carlo Argan

RESUMO

O presente estudo discute os aspectos recorrentes de apropriação e transmutação, na poética pessoal da artista Leda Catunda, fundamentado no recorte do seu trabalho nas décadas de 1980 e 1990. Nesse período, que configura a sua entrada no circuito das artes brasileiras, sua obra perpassa por diversos meios de expressão, promovendo uma mesclagem de variadas linguagens do campo da arte, gerando obras que resultam em formas transmutadas, muitas vezes em suportes inusitados, que extrapolam o plano pictórico e se projetam para além da parede. Buscando analisar seu percurso artístico, os argumentos constitutivos são construídos estabelecendo um diálogo com a história da arte brasileira e pensamentos críticos pertinentes a evolução da arte no período. As discussões são pautadas pelo suporte de obras da artista e de outros nomes da história da arte, destacadas por serem tidas como pertinentes para ilustrar os pontos focais para o desenvolvimento da pesquisa.

Palavras chaves: Arte contemporânea – Leda Catunda – Apropriação – Transmutação.

ABSTRACT

The present study discusses the recurrent aspects of appropriation and transmutation in the personal poetry of the artist Leda Catunda, based on the cut of her work in the 1980s and 1990s. In this period, which configures her entry into the Brazilian arts circuit, her work permeates By means of various means of expression, promoting a mixture of various languages of the field of art, generating works that result in transmuted forms, often in unusual supports, that extrapolate the pictorial plane and project beyond the wall. Seeking to analyze its artistic course, the constitutive arguments are constructed establishing a dialogue with the history of Brazilian art and critical thoughts pertinent to the evolution of art in the period. The discussions are based on the support of works by the artist and other names in the history of art, highlighted as being relevant to illustrate the focal points for the development of the research.

Keywords: Contemporary art - Leda Catunda - Appropriation - Transmutation.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1- **A Ronda Noturna**. CATUNDA, Leda. 1988. Acrílica sobre quebra cabeça e veludo, 125x170cm. Fonte: livro Leda Catunda, p. 70.....22
- Figura 2 - Primeiro número do **Jornal Rex**. Fac-símile. 1966. Fonte: site Raul Mourão, acesso em 20 de fevereiro de 2017.....26
- Figura 3 - **Vista parcial da instalação Tropicália**, OITICICA, Helio. 1967. MAM/RJ. Fonte: site Tate Modern, acesso em 20 de fevereiro de 2017.....29
- Figura 4 - ***Políptico Móvel Um ou do Campo Verde, Políptico Móvel Dois ou do Losango Amarelo, Políptico Móvel Três ou do Círculo Azul, Políptico Móvel Quatro ou da Faixa Branca, Políptico Móvel Cinco ou da Pátria***. JUNIOR, Quissak. 1967. Técnica mista sobre madeira, constituída de 5 módulos de 2,05x2,50m. Fonte: site do Memorial da América Latina, acesso em 21 de fevereiro de 2017.....31
- Figura 5 - **Three flags**, JOHNS, Jasper. 1958. Encáustica sobre tela, 78x115cm. Fonte: site do Whitney Museum of American Art, acesso em 20 de fevereiro de 2017.....32
- Figura 6 - **Autoretrato aos 26 anos**. ZILIO, Carlos. 1970. Caneta hidrográfica sobre papel, 47,3x32,5cm. Fonte: site do artista Carlos Zilio, acesso em 26 de fevereiro de 2017.....34
- Figura 7 - **Fixação**. ZILIO, Carlos. 1970. Caneta hidrográfica sobre papel, 47,3x32,5cm. Fonte: site do artista Carlos Zílio, acesso em 26 de fevereiro de 2017.....34
- Figura 8 - **Repressão outra vez - eis o saldo**. MANUEL, Antonio. 1968. Madeira, corda, tecido e serigrafia. Conjunto completo de 5 peças de 122x80cm (cada). Fonte: site da galeria Luisa Strina, acesso em 26 de fevereiro de 2017.....36
- Figura 9 - **Trouxas ensanguentadas**. BARRIO, Arthur. 1970. Instalação composta por quatorze trouxas ensanguentadas, contendo carne putrefata, detritos humanos, espuma, pano, amarrados por cordas. Fonte: site Museu Virtual de Artes Plásticas, acesso em 26 de fevereiro de 2017.....39
- Figura 10 - Detalhe da instalação **Trouxas ensanguentadas**. BARRIO, Arthur. 1970. Instalação composta por quatorze trouxas ensanguentadas, contendo carne putrefata, detritos humanos, espuma, pano, amarrados por cordas. Fonte: site Museu Virtual de Artes Plásticas, acesso em 26 de fevereiro de 2017.....39
- Figura 11 - **Foto de pessoas observando a instalação Trouxas ensanguentadas**. BARRIO, Arthur. 1970. Instalação composta por quatorze trouxas ensanguentadas, contendo carne putrefata, detritos humanos, espuma, pano, amarrados por cordas. Fonte: site do jornal Folha de São Paulo, acesso em 26 de fevereiro de 2017.....39

- Figura 12 - **Tiradentes: Totem-Monumento ao Preso Político**. MEIRELES, Cildo. 1970. Performance com mastro de madeira, na vertical, onde foram amarradas dez galinhas vivas e ateado fogo. Fonte: site Itaú Cultural, acesso em 26 de fevereiro de 2017.....40
- Figura 13 - **Tiradentes: Totem-Monumento ao Preso Político**. MEIRELES, Cildo. 1970. Performance com mastro de madeira, na vertical, onde foram amarradas dez galinhas vivas e ateado fogo. Fonte: site Itaú Cultural, acesso em 26 de fevereiro de 2017.....40
- Figura 14 - **Ensacamento**. 3Nós3. 1979. Performance. Fonte: site da Galeria Jaqueline Martins, acesso em 09 de maio de 2017.....43
- Figura 15 - **Ensacamento**. 3Nós3. 1979. Performance. Fonte: site da Galeria Jaqueline Martins, acesso em 09 de maio de 2017.....44
- Figura 16 - **Cérebro em Stand**. CATUNDA, Leda. 1988. Acrílica sobre tecido, chapa acrílica e luz, 200x170cm. Coleção Marcantonio Vilaça. Fonte: livro Leda Catunda, p. 73.....49
- Figura 17 - **Vedação em quadrinhos**. CATUNDA, Leda. 1983. Acrílica sobre toalha, 200x250cm. Coleção Bruno Musatti. Fonte: livro Leda Catunda, p. 37.....50
- Figura 18 - Detalhe da obra **Vedação em quadrinhos**. CATUNDA, Leda. 1983. Acrílica sobre toalha. Fonte: site Arte em processo, acesso em 20 de fevereiro de 2017.....50
- Figura 19 - **A vitrine**. CATUNDA, Leda. 1984. Acrílica sobre pelo artificial, 200x400cm. Museu de Arte Contemporânea de Niterói, Rio de Janeiro. Fonte: site da artista Leda Catunda, acesso em 20 de fevereiro de 2017.....51
- Figura 20 - **Camisetas**. CATUNDA, Leda. 1989. Acrílica sobre camisetas. 220x190cm. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Fonte: livro Leda Catunda, p. 76.....52
- Figura 21 - **Meias**. CATUNDA, Leda. 1989. Acrílica sobre meias. 132x257cm. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Fonte: livro Leda Catunda, p. 77.....52
- Figura 22 - **O espírito do jardim**. CATUNDA, Leda. 1990. Acrílica sobre tela e couro. 198x158cm. Coleção Marcantonio Vilaça. Fonte: livro Leda Catunda, p. 95.....52
- Figura 23 - **O fígado**. CATUNDA, Leda. 1990. Acrílica sobre tela, pelúcia e fórmica. 260 e 90 cm de diâmetro. Coleção Isabella Prata e Idel Arcuschien. Fonte: livro Leda Catunda, p. 89.....53
- Figura 24 - **Línguas**. CATUNDA, Leda. 1990. Acrílica sobre toalhas. 148x215cm. Coleção particular. Fonte: livro Leda Catunda, p. 86.....54
- Figura 25 - **Os amantes**. CATUNDA, Leda. 1990. Acrílica sobre tecido e tela. 125x210cm. Coleção Patrícia Phelps de Cisneiro. Fonte: livro Leda Catunda, p. 92.....54

Figura 26 - Cobertor . CATUNDA, Leda. 1983. Acrílico sobre cobertor. 110x88cm. Coleção Vera e Geraldo Serra. Fonte: livro Leda Catunda, p. 39.....	59
Figura 27 - Cartaz da exposição Como vai você, Geração 80? . 1984. Fonte: site Daniela Nami, acesso em 21 de maio de 2017.....	60
Figura 28 - Foto panorâmica mostrando a obra <i>A Baleia</i> , de Frida Baranek, coberta pelas gaivotas de Carlos Mascarenhas, na exposição Como vai você, Geração 80? . 1984. Fonte: site do Jornal O Globo, acesso em 21 de maio de 2017.....	61
Figura 29 - Foto aproximada mostrando a obra <i>A Baleia</i> , de Frida Baranek, coberta pelas gaivotas de Carlos Mascarenhas, na exposição Como vai você, Geração 80? . 1984. Fonte: site Daniela Nami, acesso em 21 de maio de 2017.....	61
Figura 30 - A Primavera . BOTTICELLI, Sandro. 1482. Têmpera sobre madeira, 203x314cmm. Galeria Uffizi, Florença. Fonte: site Italian Renaissance, acesso em 25 de abril de 2017.....	67
Figura 31- Detalhe da obra A Primavera . BOTTICELLI, Sandro. 1482. Galeria Uffizi, Florença. Fonte: site Italian Renaissance, acesso em 25 de abril de 2017.....	67
Figura 32 - As três Graças . SANZIO, Rafael. 1503/4. Óleo sobre tela. Musée Condé, França. Fonte: site Femme Femme Femme, acesso em 25 de abril de 2017.....	68
Figura 33 - As três Graças . RUBENS, Pieter Paul. 1635. Óleo sobre tela 221x181cm. Museu do Prado, Espanha. Fonte: site Femme Femme Femme, acesso em 25 de abril de 2017.....	68
Figura 34 - As três Graças . CATUNDA, Leda. 1987. 230x140cm. Acrílico sobre toalha Coleção Pedro Borio. Fonte: livro Leda Catunda, p. 63.....	69
Figura 35 - Natureza morta com cadeira de palha . PABLO, Picasso. 1912. Óleo e encerado sobre tela com corda. 27x35cm. Museu Picasso, França. Fonte: livro O guia visual definitivo da arte: da pré-história ao século XXI, p. 419.....	75
Figura 36 - Roda de bicicleta . DUCHAMP, Marcel. 1951. Banco de madeira e roda de metal (terceira versão, segundo o original perdido de 1913). 128x64x33cm. Museu de Arte Moderna, Nova York. Fonte: site Rodrigo Vivas, acesso em 25 de abril de 2016.....	76
Figura 37 - Cabeça de touro . PICASSO, Pablo. 1942. Selim e guidão de bicicleta em metal. 33,5x43,5x19cm. Museu Picasso, França. Fonte: site do Museu Picasso, acesso em 28 de abril de 2016.....	76
Figura 38 - Arteriosclerose . Arman. 1961. Garfos e colheres em caixa, 47,5x72,5x7,5cm. Museu Triennale Design, Itália. Fonte: site do artista Arman, acesso em 03 de maio de 2016.....	78
Figura 39 - Odalisca . RAUSCHENBERG, Robert. 1955. Madeira, tecido, arame, palha, papel, fotos, metal e galo empalhado. 205x44x44cm. Museum Ludwig, Alemanha. Fonte: site sala 17, acesso em 25 de abril de 2016.....	78

- Figura 40 - **Chaveux de Sylvain**. DUBUFFET, Jean. 1953. Asas de borboleta colada em placas de madeira. 26,5 x 17,5cm. Fonte: site Art is all we have, acesso em 25 de abril de 2016.....80
- Figura 41 - **Brillo Box**. WAHROL, Andy. 1964. Silkscreen em madeira. 43,2x43,2x35,6cm. Apresentado pela primeira vez na Stable Gallery, Nova York. Fonte: site Modern Interior Design, acesso em 25 de abril de 2016.....83
- Figura 42 - **After Walker Evans: 1**. LEVINE, Sherrie. 1981. Impressão de prata de gelatina. 8,6x12,9cm. Fonte: site Met Museum, acesso em 05 de abril de 2017.....86
- Figura 43 - **After Walker Evans: 4**. LEVINE, Sherrie. 1981. Impressão de prata de gelatina. 12,8x9,8cm. Fonte: site Met Museum, acesso em 05 de abril de 2017.....86
- Figura 44 - **Fontain (after Duchamp)**. LEVINE, Sherrie. 1991. Instalação com seis urinóis em bronze fundido com base de madeira. Fonte: site Met Museum, acesso em 05 de abril de 2017. Fonte: site The slide projector, acesso em 05 de abril de 2017.....89
- Figura 45 - Fotomontagem de Jorge de Lima para a capa do livro de poemas *A poesia em pânico*, de Murilo Mendes. 1938. Fonte: site Levy leiloeiro, acesso em 05 de abril de 2017.....91
- Figura 46 - **A poesia abandona a ciência à sua própria sorte**. LIMA, Jorge de. Feita entre os anos de 1930-40. Fotomontagem para o livro *A poesia em pânico*, de Murilo Mendes. Fonte: site da exposição *A pintura em pânico* (2010), acesso em 08 de abril de 2017.....92
- Figura 47 - **O poeta trabalha**. LIMA, Jorge de. Feita entre os anos de 1930-40. Fotomontagem para o livro *A poesia em pânico*, de Murilo Mendes. Fonte: site da exposição *A pintura em pânico* (2010), acesso em 08 de abril de 2017.....92
- Figura 48 - **Evocação**. GUIGNARD, Alberto da Veiga. 1949. Fotomontagem. 32,1x21,8cm. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Fonte: site do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, acesso em 10 de maio de 2017.....93
- Figura 49 - **A invasão dos marcianos**. BULCÃO, Athos. 1952. Fotomontagem. 30x23,7cm. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Fonte: site do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, acesso em 10 de maio de 2017.....94
- Figura 50 - **Guevara, vivo ou morto**. TOZZI, Claudio. 1967. 175x300cm. Coleção do artista. Fonte: site Warburg Banco Comparativo de Imagens, acesso em 10 de maio de 2017.....96
- Figura 51 - **Jornal**. CORDEIRO, Waldemar. 1964. Colagem de jornal sobre papel. 65x50cm. Coleção Família Cordeiro. Fonte: site Galeria Luciana Brito, acesso em 10 de maio de 2017.....97

- Figura 52 - **Adoração**. LEIRNER, Nelson. 1966. Instalação com catraca de ferro, veludo, montagem de imagens religiosas, tela pintada e neon. 260x252cm. Coleção Museu de Arte de São Paulo. Fonte: site do artista Nelson Leirner, acesso em 10 de maio de 2017.....98
- Figura 53 - **Aqui uma mala**. DIAS, Antonio. 1965. Aquarela sobre papel. 35x49,5cm. Coleção Geneviève & Jean Boghci. Fonte: site Gramatologia, acesso em 15 de maio de 2017.....99
- Figura 54 - **Lindonéia - A Gioconda do subúrbio**. GERCHMAN, Rubens. 1966. Vidro, colagem e metal sobre madeira. 60x60cm. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Fonte: site Olhares sobre a arte contemporânea, acesso em 15 de maio de 2017.....101
- Figura 55 - **A cachoeira**. CATUNDA, Leda. 1985. Acrílica sobre plástico e tecido. 700x500x300cm. Destruído. Fonte: livro Leda Catunda:1983-2008, p. 49.....104
- Figura 56 - **Onça Pintada I**. CATUNDA, Leda. 1984. Acrílica sobre cobertor. 185x150cm. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Fonte: livro Leda Catunda, p. 12.....105
- Figura 57 - **Paisagem da estrada**. CATUNDA, Leda. 1987. Acrílica sobre tela e plástico. 160x160cm. Coleção particular. Fonte: livro Leda Catunda, p. 64.....108
- Figura 58 - **Latas de cerveja**. JOHNS, Jasper. 1964. Pintura sobre bronze. 14x15,3x12,1cm. Coleção particular. Fonte: Warburg Banco Corporativo de Imagens, acesso em 15 de maio de 2017.....110
- Figura 59 - **Merzbau**. SCHWITTERS, Kurt. 1933. Instalação com objetos descartados. Fonte: site Galeria Tate, acesso em 15 de maio de 2017.....111
- Figura 60 - **Entre o figurativo e o abstrato**. CATUNDA, Leda. 1983. Acrílica sobre tapetes sintéticos. 60,5x120,7cm. Coleção particular. Fonte: livro Leda Catunda, p. 38.....114
- Figura 61 - **O Pintor**. CATUNDA, Leda. 1986. Acrílica sobre tecido sintético. 70x50cm. Coleção Galeria Luisa Strina. Fonte: livro Leda Catunda, p. 38.....115
- Figura 62 - **Paisagem com lago**. CATUNDA, Leda. 1984. Acrílica sobre colchão. 150x185x25cm. Coleção Thomas Cohn. Fonte: livro Leda Catunda, p. 44.....116
- Figura 63 - Detalhe da obra **Vedação verde**. CATUNDA, Leda. 1983. Fonte: Livro Leda Catunda, p. 34.....118
- Figura 64 - Detalhe da obra **Vedação laranja**. CATUNDA, Leda. 1983. Fonte: Livro Leda Catunda, p. 35.....118
- Figura 65 - **Xica, a gata / Jonas, o gato**. CATUNDA, Leda. 1984. Acrílica sobre pelo artificial e luz. 140 cm de diâmetro cada. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Fonte: livro Leda Catunda, p. 46.....121

- Figura 66 - **A Janela**. CATUNDA, Leda. 1985. Acrílico sobre tecido e plástico. 120x170cm (medidas aproximadas). Fonte: site da artista Leda Catunda, acesso em 23 de março de 2017.....123
- Figura 67 - **A Janela II**. CATUNDA, Leda. 1987. Acrílico sobre tela e madeira. 126,5x120cm. Fonte: livro Leda Catunda, p. 84.....123
- Figura 68 - **A Janela III**. CATUNDA, Leda. 1988. Acrílico sobre madeira. 100x107cm. Fonte: site da artista Leda Catunda, acesso em 23 de março de 2017.....124
- Figura 69 - Estudos para a obra **Cigarras** e **Cigarra II**. CATUNDA, Leda. 2006. Fonte: Livro Leda Catunda: 1983-2008, p. 20.....125
1. *Cigarras*, 2006 – Aquarela, 31x23cm.
 2. Estudo em papel para *Cigarras II*.
 3. Estudo em lona para *Cigarras II*.
 4. *Cigarras*, 2006. Lona. 28x32cm. Coleção particular.
- Figura 70 - **Caderno de desenhos da artista Leda Catunda**. Fonte: livro Leda Catunda, p. 27.....126
- Figura 71 - **Caderno de desenhos da artista Leda Catunda**. Fonte: livro Leda Catunda, p. 28.....126
- Figura 72 - Imagens retiradas do vídeo, no qual a artista Leda Catunda fala do seu processo criativo. 2009. Edição de texto e roteiro: Cacá Vicalvi. Edição de Imagens: Karan España. Produção: Documenta Vídeo Brasil Itaú Cultural. 5'14''. Fonte: site Enciclopédia Itaú Cultural, acesso em 17 de dezembro de 2016.....128

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	16
1 – O PERCURSO DA ARTISTA.....	20
1.1 A construção da arte contemporânea brasileira: o período que antecede a década de 1980.....	23
1.2 A artista e seu entorno: percurso histórico e biográfico.....	45
2 – DA APROPRIAÇÃO AO TRABALHO AUTORAL.....	71
2.1 Breve histórico sobre a prática apropriacionista na arte.....	73
2.2 A prática apropriacionista no Brasil e a influência na obra de Leda Catunda.....	91
3 – NARRATIVAS VISUAIS.....	106
3.1 Transmutação: interface entre meios e suportes.....	109
3.2 Desvelando a poética pessoal: processo criativo e experiências perceptivas.....	116
CONCLUSÃO.....	130
REFERÊNCIAS.....	132
ANEXOS.....	139

INTRODUÇÃO

A arte contemporânea traz desafios para o público que é chamado a vivenciá-la, senti-la e com ela dialogar. O tipo de relação oferecido é muito diverso, variando da pura contemplação estética, passando pelos rompimentos de limites e pelo alcance da liberdade exacerbada na aplicação de interdisciplinaridade nas produções artísticas, até a extrapolção do campo da visualidade.

É nesse contexto que surge o interesse pela pesquisa acerca do trabalho de Leda Catunda. Essa artista, desde o início de sua trajetória, explora as peculiaridades dos materiais que utiliza, apropriando-se de objetos, estampas e impressos pré-existentes, denunciando imagens estereotipadas e originando obras conceitualmente bem articuladas, cujo suporte se transforma no próprio conteúdo do trabalho, gerando *pinturas-objetos*, como ela mesma os define. Assim se desenvolve a pesquisa em torno da produção artística de Catunda, que, segundo o crítico Tadeu Chiarelli:

Ao invés de acomodar-se aos achados primeiros de sua carreira, ousou redimensionar o devir de sua obra em direção a um aprofundamento particular da pintura, enquanto instituição e enquanto modalidade sensível de conhecimento do mundo. Para isso, valeu-se da introdução, nesse campo, de procedimentos tradicionalmente alheios a ele – fato que determinou sua singularidade no âmbito das artes visuais no país.¹

Iniciada a pesquisa, constatou-se que trabalhos acadêmicos sobre a obra de Catunda eram pouquíssimos, destacando-se sua tese de doutorado de 2003, que, embora conduzida sob tema distinto do aqui proposto, serviu para desvelar muito do seu fazer artístico.

Trabalhando com questões pertinentes à sua contemporaneidade, por meio de um fazer poético cuja prática apropriacionista é recorrente, Catunda cria imagens arquetípicas, com obras situadas além do plano pictórico. Assim, torna-se pertinente analisar como se dá a transmutação no processo de construção da sua plástica ao se utilizar de materiais táteis variados, elementos evidenciados em todo o seu percurso artístico.

Para tal teremos como suporte teórico leituras que perpassam história, teoria e crítica, cujo enfoque são as manifestações artísticas contemporâneas, que se refletem diretamente no percurso artístico de Catunda, buscando fundamentos que flexibilizam a compreensão da materialidade plástica das suas obras, e que constituem eixos norteadores para o desenvolvimento da pesquisa.

¹ CHIARELLI, Tadeu. *Leda Catunda*. São Paulo: Cosac Naify Edições, 1998, p. 29.

O trato das apropriações e transmutações nas obras de Leda Catunda é sustentado por artistas, críticos e teóricos, que problematizam as transformações na arte contemporânea, buscando compreender as mudanças conceituais e históricas que envolvem a concepção, produção e recepção das obras no espaço e no tempo que as legitimam. E para uma aproximação maior dos processos de criação e produção, tendo em vista a complexidade do estudo sobre a poética de um artista, recorre-se a depoimentos e entrevistas, orais e escritas, bem como a catálogos de mostras e exposições.

No Brasil a arte contemporânea vem sendo esboçada mediante uma produção que depende das “sendas abertas pelos artistas que vieram anteriormente e que transpuseram os modelos da arte europeia”². Assim, por se tratar de uma artista contemporânea brasileira, considerações sobre a arte no Brasil são de fundamental importância.

Fatos históricos dos processos de mudanças nas artes plásticas são cruciais para uma boa compreensão do desenrolar dos acontecimentos, pois trouxeram a arte ao momento no qual se encontra hoje, levando-se em conta que tais mudanças inspiraram os artistas a valorizar mais a sua subjetividade em detrimento das regras que nortearam a produção de arte desde as décadas mais remotas.

Para Lorenzo Mammì, “[...] é a partir de uma perspectiva histórica, e não de uma simples posição conceitual, que poderemos moldar novos instrumentos para a leitura da arte contemporânea e continuar fazendo aquilo, que, afinal, é o que mais interessa: atribuir valor estético a obras singulares”.³

Dentro da abordagem histórica, seguindo o pensamento contemporâneo, Archer afirma que os movimentos artísticos transitórios entre a Arte Moderna e a Arte Contemporânea estabeleceram conexões que impulsionaram inovadoras formas de linguagem, com obras que extrapolaram os limites da moldura e questionaram os modelos até então estabelecidos. Para a filósofa Anne Cauquelin:

A arte contemporânea é sua imagem. Esse espelho oferecido aos artistas e no qual eles podem perceber o conjunto – o sistema – do mundo artístico contemporâneo reflete a construção de uma realidade um tanto diferente da que existia há algumas décadas. [...] A realidade da arte contemporânea se constrói fora das qualidades próprias da obra, na imagem que ela suscita dentro dos circuitos de comunicação.⁴

² FARIAS, Agnaldo. *Arte Brasileira Hoje*. São Paulo: Publifolha, 2002, p. 16-17.

³ MAMMÌ, Lorenzo. *O que resta: arte e crítica da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 27.

⁴ CAUQUELIN, A. *Arte Contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 80-81.

Diante de tais considerações, no primeiro capítulo, **O percurso da artista**, a pesquisa se volta para o caminho percorrido nas artes plásticas brasileiras, em busca de autonomia, reconhecimento e valorização, traçando um percurso importante pelos conceitos e textos de críticos e artistas brasileiros como Frederico Moraes e Hélio Oiticica, personalidades cruciais na evolução da arte produzida neste país.

Ainda no âmbito de um viés histórico, são elencados períodos e obras da artista, participante da Geração 80, movimento que abarcou a produção de artistas brasileiros recém-saídos das escolas de arte, despontando na cena nacional no início dessa década, quando se elaboraram exposições significativas e emblemáticas, marcando de vez a história da arte no Brasil, no momento que assistia à saída do país de um regime militar marcado pela perseguição aos artistas. Sobre Leda Catunda, Chiarelli comentou:

Entre os artistas surgidos no Brasil daquele período, o trabalho de Leda Catunda marcou, desde o início da sua vida profissional, pela singularidade na apropriação e uso de materiais diversos como toalhas, cobertores, colchões, camisetas, tecidos estampados ou texturizados, sintéticos diversos, carpete, capacho, jeans, entre outros, que constituem a base de seu trabalho. [...] Entretanto, ao contrário de outros pintores da sua geração, e a despeito de seu espírito bem-humorado, irônico e crítico, assim como do atrevimento de suas experimentações formais e materiais, a pintura de Catunda recusa-se a certo questionamento ácido e, por vezes, cínico em relação às possibilidades da pintura para além de uma ilustração de si mesma, que permeia a produção de alguns pintores daquele período.⁵

A análise histórica levantada no primeiro capítulo serviu de eixo norteador para que se pudessem articular os demais capítulos, dando seguimento à pesquisa, considerando as mudanças na arte brasileira que levaram o espectador a um novo tipo de comportamento frente às obras, tendo em vista a consolidação de uma autonomia na linguagem artística brasileira.

No segundo capítulo, **Da apropriação ao trabalho autoral**, ainda sob um viés histórico, tratou-se da história da apropriação na arte, refletindo sobre tais práticas, com especial análise dos *ready-mades* e de suas inúmeras possibilidades dentro do fazer artístico. Para tanto, recorreu-se a textos sobre a linguagem da arte e a prática da apropriação, como os do filósofo americano Arthur C. Danto, além de se evidenciarem os pressupostos teóricos do filósofo francês Nicolas Bourriaud, na obra *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*, em que discorre sobre os conceitos de autonomia e originalidade

⁵ CHIARELLI, Tadeu. *Leda Catunda*. São Paulo: Cosac Naify Edições, 1998, p. 39-41.

nas obras de arte contemporâneas, quando artistas reorganizam elementos existentes, conferindo-lhes novos sentidos.

No terceiro e último capítulo, **Narrativas visuais**, adentra-se fato a poética de Leda Catunda, tratando-se dos mecanismos de sua produção, bem como dos suportes e materiais utilizados na construção de sua poética, sempre refletindo sobre seu processo criativo. O aparato teórico que guiou a busca da compreensão intrínseca das ideias e das obras de Catunda, no período aqui proposto (décadas de 1980 e 1990), é sua tese de doutorado *Poética da maciez: pinturas e objetos*, que desvela parte da sua práxis criativa.

1 – O PERCURSO DA ARTISTA

Sob o regime militar instaurado em 1964, que se finda somente em 1985, a cena artística contemporânea brasileira se expande numa pluralidade de experimentações e formatos. Conforme observa o historiador e crítico Walter Zanini, “manifestavam-se igualmente concepções de transformações radicais da arte. Sobre os rumos de toda essa situação cultural que se delineava pesaria o arbitrário regime político de 1964”⁶.

A formação artística se transmutava de contemplativa para participativa, e as obras traziam desafios para o público, chamado a vivenciá-la, senti-la e com ela dialogar. Em um novo território de experiências, artistas e teóricos envolveram-se em novos processos de criação, questionamentos e dissolução de fronteiras que caminhavam para um campo artístico ampliado.

Nos trabalhos de Hélio Oiticica (1937-1980) a tendência nacional e popular ganha prestígio. Essa geração de artistas pregava uma nova concepção de arte, com base na assimilação crítica da cultura brasileira frente ao contexto nacional e mundial. Por meio da arte os problemas sociais do país eram discutidos, em um ambiente de liberdade de expressão que seguia os moldes da contracultura internacional.

A partir do diálogo com os sucessivos momentos da situação sociopolítica do país, o ambiente artístico do período mostrava uma fértil produção impregnada de conceitos, em exposições emblemáticas como Opinião 65, Opinião 66 e Nova Objetividade.

Após a promulgação do AI-5 recrudescem as ações dos militares, que intensificam a perseguição principalmente à classe artística, obrigada a conviver ainda mais de perto com o estigma da censura, do silêncio, da tortura e da morte. A confluência entre as artes e a cena cultural se rompe com a saída de vários artistas do país, alguns exilados políticos e outros em busca de novos rumos para sua trajetória.

Mas apesar disso, o cenário artístico brasileiro ganha identidade com obras experimentalistas, inclusive de cunho político. Os debates artísticos e culturais centravam-se nas articulações entre a produção artística e o comprometimento político, característico do momento que exigia um comportamento mais incisivo dos artistas.

As mudanças e quebras de valores tradicionais nas produções do período motivaram a busca de novos suportes e meios. As configurações da arte se abrem para um campo

⁶ ZANINI, Walter. *Duas Décadas Difíceis: 60 e 70*. In: Bienal Brasil Século XX. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994, p. 306.

expandido de possibilidades, enfatizando propostas que extrapolam o espaço pictórico tradicional. Nesse sentido, Oiticica pontua:

Para mim, a dialética que envolve o problema da pintura avançou, juntamente com as experiências (as obras), no sentido da transformada pintura-quadro em outra coisa (para mim o não-objeto), que já não é mais possível aceitar o desenvolvimento ‘dentro do quadro’, o quadro já se saturou. Longe de ser a ‘morte da pintura’, é a sua salvação, pois a morte mesmo seria a continuidade do quadro enquanto tal, e como ‘suporte’ da ‘pintura’. Como está tudo tão claro agora: que a pintura teria de sair para o espaço, ser completa, não em superfície, em aparência, mas na sua integridade profunda.⁷

A década de 1980 traz a euforia advinda da perspectiva de transição para a democracia com o fim da ditadura, explorando a retomada da pintura como tendência dominante no início da década. Mas já não era a pintura tradicional, agora concebida a partir de novos pressupostos: uso exagerado da cor, grandes formatos, utilização de objetos do cotidiano como suporte pictórico da obra e gestualidade marcante.

Despontam no cenário nacional artistas como Leda Catunda, recém-saída do ensino superior na área de Artes, transitando entre a tradição da história da arte e os fragmentos do mundo atual, Catunda produziu uma pintura híbrida e inovadora. Segundo a própria artista,

Dessa maneira todo o assunto da pintura, de uma função para a tinta, foi sendo repensada, e procurou-se estabelecer um procedimento definido sobre o modo como esta deveria ser aplicada. Dada a variedade de superfícies e considerando que quase todo material já continha em si uma cor própria, o raciocínio para a pintura encaminhou-se principalmente para a função de contextualizar, somar e reforçar os elementos componentes, usando geralmente não mais do que uma ou duas cores em cada trabalho.⁸

Catunda faz parte da *Geração 80*, grupo de artistas que ficou conhecido nas artes plásticas brasileiras na mostra *Como vai você, Geração 80?*, em 1985, no Rio de Janeiro. Na ocasião vários artistas despontaram no cenário nacional com trabalhos inovadores, marcando o meio das artes e popularizando a expressão.

Não tendo a pintura como fim, mas como meio, Leda Catunda transita pela arte contemporânea influenciada pela pluralidade do momento, em trabalhos intertextuais em que manipula imagens e objetos, em busca de novos materiais e práticas relacionados ao fazer artístico.

⁷ OITICICA, Hélio. *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 26-27.

⁸ CATUNDA, Leda. *Poética da maciez: pinturas e objetos*. 2003. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – ECA/USP, São Paulo, 2003, p. 20.

Em um período no qual os meios de comunicação de massa disponibilizam o acesso a uma infinidade de imagens, o *citacionismo* se propaga. O termo, caracterizado por Chiarelli na época da mostra *Imagens de Segunda Geração*, foi utilizado pela primeira vez pelo historiador e crítico de arte italiano Renato Barilli (1935-), numa referência às obras do espanhol Eduardo Arroyo (1937-).

Na década de 1980, uma parcela considerável de artistas trabalha com a manipulação e a apropriação de imagens, inclusive Leda Catunda, que faz dessa prática algo recorrente em muitas obras, como em *A ronda noturna* (Figura 1), na qual se apropria de um quebra-cabeça com a imagem da obra de Rembrandt.



Figura 1. **A Ronda Noturna.** CATUNDA, Leda. 1988.

Leda Catunda não se prende a uma única representação temática. Suas obras transcendem “a busca do ‘inusitado’ e do superficialmente ‘criativo’, dos anos 80”⁹. Seu trabalho trazia um “diferencial crítico para o campo da arte da nova geração que então despontava, um diferencial devedor da arte que se fazia nos anos 70, no Brasil e no resto do mundo”.¹⁰

⁹ CHIARELLI, Tadeu. *Leda Catunda*. São Paulo: Cosac Naify Edições, 1998, p. 26.

¹⁰ Ibid., 1998, p. 12.

1.1 A CONSTRUÇÃO DA ARTE CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA: O PERÍODO QUE ANTECEDE A DÉCADA DE 1980

Em um momento particularmente importante para a arte brasileira – os primeiros anos da década de 1960, quando as neovanguardas despontavam com os movimentos artísticos experimentais – o Brasil inicia um período extremamente delicado da sua história, com um golpe militar, conforme ressalta a historiadora Marília Andrés Ribeiro:

[...] após a tomada do poder pelos militares, em 1964, e a desarticulação das esquerdas populistas, os artistas e os intelectuais iniciaram uma série de protestos contra o governo militar, formando focos de resistência ao regime autoritário nas universidades, nos teatros, nos museus, nas editoras ditas progressistas, na imprensa nanica e nas ruas das cidades, o que proporcionou a criação de uma ‘cultura alternativa de esquerda’.¹¹

Apesar do momento social e político conturbado em que o país se encontrava, dada a presença do Estado militar, artistas brasileiros iniciavam um período de rica produção e discussão na busca de uma arte genuinamente nacional. As rupturas estruturais das manifestações artísticas do período tinham a ver com uma vontade de despertar o espectador para a realidade do país. Conforme o professor Paulo Roberto de Oliveira Reis, “a crise do objeto e do conceito moderno de arte, trazida pela Arte Pop, abria a possibilidade de novas pesquisas artísticas no país, dentro de um contexto social e político específico”.¹²

Em 1965 o centro das atividades artísticas brasileira era o MAM do Rio de Janeiro, onde exposições como Opinião 65, Opinião 66 e Nova Objetividade (em 1967) iniciam um momento importante para a formação da arte contemporânea no Brasil, e seu reconhecimento perante a comunidade artística internacional, com artistas como Lygia Clark, Hélio Oiticica, Cildo Meireles e Artur Barrio.

Entre 12 de agosto e 12 de setembro de 1965, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro sediou a exposição Opinião 65, marcada pela expulsão de Hélio Oiticica, ao apresentar pela primeira vez seus Parangolés¹³ em um espaço institucional, com o *happening Inauguração de Parangolé*, considerado perigoso às obras em exposição.

¹¹ RIBEIRO, Marília Andrés. *Neovanguardas: Belo Horizonte – Anos 60*. Belo Horizonte: C/Arte, 1997, p. 67.

¹² REIS, Paulo Roberto de Oliveira. *Arte de vanguarda no Brasil: anos 60*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p. 185.

¹³ Obra de Hélio Oiticica, fruto de suas experiências em trabalhos com a comunidade da Escola de Samba Estação Primeira da Mangueira. Considerado pelo artista como a “totalidade-obra”, apresenta a fusão de cores, estruturas, danças, palavras, fotografias e músicas que são reveladas através dos movimentos performáticos de quem a veste.

A *performance* marcante institui novos padrões de linguagem artística, surgindo como reivindicação do desejo da construção de uma arte tanto experimental quanto participativa, promovendo uma reconfiguração no discurso artístico brasileiro.

A exposição foi um marco de ruptura, dando início a um novo ciclo no cenário artístico cultural do país, com exposições coletivas, *performances* e debates sobre a produção artística brasileira, em contraste com o que se produzia fora do país. Opinião 66, no ano seguinte, não teve o mesmo impacto, mas reforçou o desejo de instituição de novos padrões de linguagem artística na arte brasileira.

A mostra Opinião 65, organizada por Jean Boghici e Ceres Franco — e realizada no MAM-Rio, então o principal polo das artes visuais no Rio de Janeiro —, proporciona ao trabalho daqueles artistas uma divulgação poucas vezes alcançada no país. Artistas brasileiros — entre eles Antonio Dias, Carlos Vergara, Hélio Oiticica, Waldemar Cordeiro, Rubens Gerchman, Gastão Manoel Henrique — e treze artistas europeus realizam mais do que apenas uma exposição coletiva. Em sua interpretação singular da voga pop que então se espalhava por todo o mundo, buscavam criar uma situação nova no meio de arte brasileiro, uma ação em conjunto que, embora não partisse de um grupo homogêneo — como as exposições de concretos e neoconcretos —, coordenava esforços e fazia avançar a discussão em torno da arte que se produzia no Brasil. E realmente poucas vezes uma exposição de artes plásticas alcançou tanta repercussão no país. No ano seguinte, Opinião 66 não consegue fazer o mesmo barulho da exposição anterior. Traz, porém, novidades que serão importantes nos anos seguintes: deixava de ter curadores e era organizada pelos próprios artistas, reatando com uma tradição que caracterizou boa parte dos movimentos de vanguarda modernos. E quando, em 1967, a partir de uma ideia de Hélio Oiticica, se organiza a exposição Nova Objetividade — sempre no MAM-Rio, como as anteriores —, não apenas a organização da exposição fica a cargo dos próprios artistas como o texto de apresentação da mostra será escrito por um deles, Hélio Oiticica, numa das primeiras intervenções teóricas desse tipo de um artista brasileiro.¹⁴

Acompanhando a organização das mostras coletivas *Opinião 65* e *Opinião 66*, vieram exposições e os seminários *Proposta 65* e *Proposta 66*¹⁵, em São Paulo, com artistas e intelectuais de diversas áreas discutindo de forma abrangente a cultura de vanguarda no Brasil. No seminário *Proposta 66* o debate centrou-se na situação da Nova Vanguarda Brasileira, e conforme comenta Marília Andrés Ribeiro, “coube a Hélio Oiticica sintetizar as discussões do seminário, propondo a independência da Vanguarda Brasileira em

¹⁴ NAVES, Rodrigo. Um azar histórico: desencontros entre moderno e contemporâneo na arte brasileira. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo: CEBRAP, n.64, 2002, p. 8.

¹⁵ *Proposta 65* empreendeu um balanço crítico dos realismos. No seminário *Proposta 66*, foram abordados os seguintes temas: “Conceituação da arte nas condições históricas atuais do Brasil”, “Arte de vanguarda e organização da cultura no Brasil”, “Situação da Vanguarda no Brasil” e “Cultura superior e folclore urbano”. Em *Proposta 66* acabou por transparecer que as modificações artísticas haviam atingido um patamar que ultrapassava a estrutura da ordem estética formal.

relação às estrangeiras e conferindo-lhe o sentido de uma ‘busca autêntica de um *Novo Objeto* na arte brasileira’”¹⁶.

Em seu texto lido no seminário *Proposta 66* (Anexo A), bem como no texto *Posição e programa* (Anexo B), ambos de 1966, o artista desenvolve conceitos e questões importantes para a construção de seu pensamento estético. Em *Posição e programa* Oiticica conceitua o que entende por antiarte, conforme aponta: “Anti-arte – compreensão e razão de ser o artista não mais como um criador para a contemplação, mas como um motivador para a criação – a criação como tal se completa pela participação dinâmica do ‘espectador’, agora considerado ‘participador’”¹⁷.

Opinião 65 foi considerada a primeira manifestação coletiva nas artes plásticas brasileiras depois do Golpe de 64 e provocou uma reflexão profunda sobre a arte brasileira, apontando caminhos para a construção de uma vanguarda nacional. Enquanto isso, a exposição da *Proposta 65* acirrou o posicionamento político de muitos artistas em relação à crise.

As obras de Décio Bar foram acusadas de infringir a ética, e por isso, retiradas da exposição. Em sinal de protesto, Wesley Duke Lee, Nelson Leirner e Geraldo de Barros, acompanhados de outros artistas, retiraram seus trabalhos da mostra e iniciam uma série de reuniões questionando a situação atual. Surge assim o Grupo Rex, que, apesar da breve existência (junho de 1966 a maio de 1967), teve atuação marcada pela irreverência e por forte contestação de vários aspectos das artes plásticas, como os espaços expositivos (museus e galerias), a relação da arte com o mercado, o modelo de crítica dominante na imprensa e as próprias concepções sobre a natureza do objeto artístico. A proposta era interferir, com um tom irônico, no debate artístico da época, por meio de atuações anticonvencionais. “AVISO: é a guerra” anunciava o primeiro número do Jornal Rex (Figura 2).

¹⁶ RIBEIRO, Marília Andrés. Reflexão sobre a arte brasileira nos anos de 1960/70. In: Revista Porto Arte, n.33, 2012, p. 108.

¹⁷ OITICICA, Hélio. *Posição e Programa, Programa Ambiental, Posição Ética*. 1966, p. 1. Disponível em: <<http://54.232.114.233/extranet/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=235&tipo=2>>. Acesso em: 26 de março de 2017.

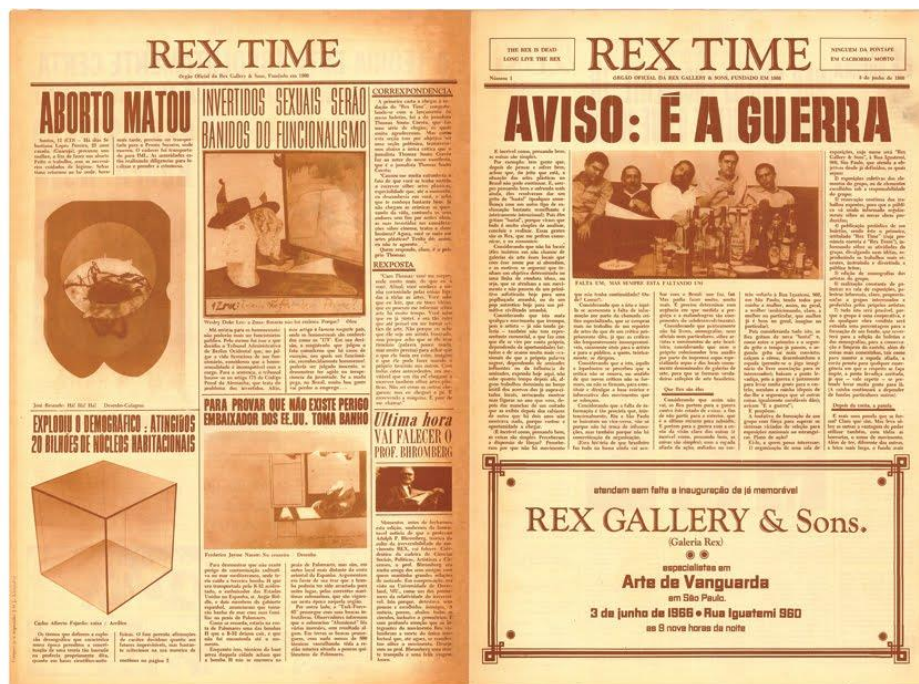


Figura 2. Primeiro número do **Jornal Rex**. 1966.

Adeptos da nova figuração e do novo realismo, que se difundiam no cenário internacional, principalmente entre os norte-americanos, os membros do grupo tinham como traço comum o apreço pelo figurativismo, contrários que eram ao abstracionismo e a suas vertentes geométricas e informais que se projetavam mundialmente. Ao mesmo tempo, o coletivo cultuava acentuado gosto pelas *performances*, o que os tornou comparáveis, por alguns críticos, ao movimento Fluxus¹⁸.

Em janeiro de 1967 é lançado o texto coletivo *Declaração de Princípios Básicos da Vanguarda*. Conhecido como um manifesto dos interesses de um grupo de artistas perante a arte nacional produzida no momento – bem como sua funcionalidade diante das questões políticas e do conservadorismo cultural, considerado esgotado – foi assinado por dezessete integrantes, entre eles Hélio Oiticica, Antonio Dias, Carlos Vergara, Rubens Gerchman, Lygia Pape, Carlos Zilio e Mario Pedrosa.

O documento defendia a liberdade de criação, o emprego de uma nova linguagem e a análise crítica da realidade, centrada no problema da relação da vanguarda com a conjuntura brasileira. Sobre o texto, Reis discorre:

¹⁸ O grupo *Fluxus* se caracterizava por uma série de artistas de diversas nacionalidades, organizados em torno de uma editora – Fluxus – que, a partir de uma revista, visava inicialmente publicar textos de artistas de vanguarda. Mas o *Fluxus* foi além, produzindo, dentro de uma atuação radical e subversiva, *performances*, *happenings* e festivais, além de filmes e vídeos, juntamente com as publicações.

A ‘Declaração de princípios básicos da vanguarda’, publicada em janeiro de 1967, representou uma importante tomada de posição dos artistas e críticos em relação ao seu fazer artístico e em sintonia com o contexto político, social e cultural brasileiro. Texto coletivo que se assemelhava a um manifesto [...]. Composta por oito itens a ‘declaração’ questionou posições hegemônicas da crítica cultural estabelecida sob uma orientação ideológica do CPC ou aquela mais avessa a um conceito de arte experimental. O conceito de vanguarda expresso nesse documento procurou ser o mais aberto e complexo possível. Não se propunha o nacionalismo como diretriz, mas acentuava-se que a criação artística estava ligada ao lugar onde era produzida.¹⁹

Tais eventos foram fundamentais, fornecendo o que havia de mais atual na produção artística brasileira, fomentando um ambiente de pesquisas que confluíram para viabilizar a exposição *Nova Objetividade Brasileira*, em abril de 1967, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

A mostra *Nova Objetividade* designava um novo direcionamento da visão do artista e do público, dissipando as dualidades construídas entre experimentação artística e participação. Por isso, além de tornar-se marco na afirmação de uma arte genuinamente brasileira, veio sintetizar as questões artísticas anunciadas nas exposições anteriores, como ressalta Reis:

A exposição solidificou os termos de um projeto de vanguarda para o país através da reformulação do conceito estrutural da obra de arte, de seu espaço social de ação e da relação da arte com o público. A obra, não mais definida nos termos tradicionais da linguagem da pintura, da escultura ou desenho, por exemplo, receberia a denominação de objeto.²⁰

A exposição reunia tanto artistas vinculados às vanguardas abstracionistas da década anterior, como integrantes da Nova Figuração²¹, inspirados nas lições tiradas do expressionismo abstrato e da arte *pop*. Embora o nome assim sugira, não se pretendia um retorno ao figurativismo. Os artistas trabalhavam fora dos moldes realistas e tradicionais, em busca de novas estruturas significantes, nutando entre usar como objeto da obra de arte motivos de crítica e de neutralidade ideológica.

No catálogo da exposição *Nova Objetividade* ficaram registradas as formulações de Oiticica, mediante seu manifesto seminal denominado *Esquema Geral da Nova Objetividade*, em que salienta os seguintes pontos: vontade construtiva de herança concretista e neoconcretista; superação das categorias tradicionais de artes plásticas;

¹⁹ REIS, Paulo Roberto de Oliveira. *Arte de vanguarda no Brasil: anos 60*. Rio de Janeiro: Zahar. 2006, p. 224.

²⁰ REIS, Paulo Roberto de Oliveira. *Arte de vanguarda no Brasil: anos 60*. Rio de Janeiro: Zahar. 2006, p. 45.

²¹ O termo *Nouvelle Figuration* foi cunhado pelo crítico francês Michel Ragon, em 1961.

tendência ao objeto; abandono do esteticismo formalista em favor de uma abordagem semântica voltada para os problemas éticos, políticos e sociais; emergência das questões da antiarte; e organização de manifestações coletivas abertas à participação do público. Acerca disso, Reis comenta:

Segundo Oiticica, a vanguarda brasileira construía-se sobre três bases distintas e complementares – a participação do espectador na obra de arte, a presença do objeto e o estatuto da nova objetividade. As duas primeiras bases haviam sido trazidas pelas pesquisas do neoconcretismo brasileiro. Através de uma participação fenomenológica ou semântica do espectador, os objetos propunham um campo estético mais alargado que os da obra de arte em seu sentido mais tradicional, como a pintura ou a escultura, pois estavam abertos à ‘crítica social’ e à ‘patenteação de situações-limite’, como declarou Oiticica. O estatuto da nova objetividade, que se confundia com a noção de uma vanguarda brasileira, apontava a experimentação formal da linguagem e ao mesmo tempo seu comprometimento.²²

O manifesto expressava uma mobilização do meio da arte, na qual se conjugam questões relativas às intervenções de antiarte, à crítica às instituições e à resistência à ditadura. Hélio Oiticica afirma no texto:

A Nova Objetividade, sendo, pois um estado típico da arte brasileira atual, o é também no plano internacional, diferenciando-se, pois, das duas grandes correntes de hoje: Pop e Op, e também das ligadas a essas: Nouveau Réalisme e Primary Structures (Hard Edge).

A Nova Objetividade, sendo um estado, não é, pois, um movimento dogmático esteticista (como, p. ex., o foi o Cubismo, e também outros ismos constituídos como uma ‘unidade de pensamento’), mas uma ‘chegada’, constituída de múltiplas tendências, onde a ‘falta de unidade de pensamento’ é uma característica importante, sendo, entretanto, a unidade desse conceito de ‘nova objetividade’ uma constatação geral dessas tendências múltiplas agrupadas em tendências gerais aí verificadas.²³

Com a *Nova Objetividade*, Hélio Oiticica traça princípios para atividades renovadoras na arte brasileira, com novas propostas acerca do fazer artístico, ampliando as formas de expressão na arte, em obras que fugiam da função meramente contemplativa e dialogavam com o espectador. Não à toa coube a Oiticica a apresentação de uma das obras mais impactantes na exposição: a ambientação *Tropicália* (Figura 3).

²² REIS, 2006, p. 211.

²³ OITICICA, Hélio. *Esquema Geral da Nova Objetividade*. In: FERREIRA, G.; COTRIM, C. *Escrito de Artistas: anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009, p. 162.



Figura 3. Vista parcial da instalação *Tropicália*, OITICICA, Hélio. 1967.

A obra pode ser descrita como um labirinto composto por dois penetráveis²⁴, PN2 (1966) – Pureza é um Mito, e PN3 (1966-1967) – Imagético. Os penetráveis eram de ripas de madeira (que remetiam às estruturas orgânicas das favelas cariocas, além das construções espontâneas anônimas dos grandes centros urbanos), não tinham teto, e as paredes eram forradas com tecidos coloridos e estampados. Toda a estrutura era associada a elementos naturais e culturais do Brasil (plantas, araras, poemas-objetos, capas de parangolé). O público caminhava descalço pela obra, pisando em areia, brita e água, e no fim do percurso se defrontava com um aparelho de TV ligado. O ambiente assim criado, ao ser percorrido pelo espectador, proporcionava uma experiência sensorial e reforçava a ideia de participação do espectador na obra, defendida por Oiticica como item emergente dentre as novas experimentações artísticas no Brasil.

No item número três²⁵ do *Esquema geral da nova objetividade*, Hélio Oiticica assim reflete sobre a participação do espectador:

O problema da participação do espectador é mais complexo, já que essa participação, que de início se opõe à pura contemplação transcendental, se manifesta de várias maneiras. Há, porém, duas maneiras bem definidas de participação: uma, que é a que envolve ‘manipulação’ ou ‘participação sensorial corporal’, a outra, que envolve uma participação ‘semântica’. [...] Esse processo, como surgiu no Brasil, está intimamente ligado ao da quebra do quadro e à chegada ao objeto, relevo e antiquadro (quadro narrativo). Manifesta-se de mil modos desde o seu aparecimento no movimento

²⁴

²⁵ Item 3: Participação do espectador.

Neoconcreto através de Lygia Clark e tornou-se como que a diretriz principal do mesmo, principalmente no campo da poesia, palavra e palavra-objeto.²⁶

A recusa do convencionalismo e a busca experimental de linguagens que possibilitassem a descoberta de novas técnicas e novos procedimentos temáticos capazes de proporcionar um nível de participação e interação do público com as obras eram um anseio comum de grande parte dos artistas neovanguardistas brasileiros. Conforme ressalta Dawn Ades:

A ‘participação’ claramente visa a acabar com o mito do artista criador único e absoluto quando introduz a idéia de que a vida ou o sentido não existiriam sem a intervenção ativa do observador. Um sentimento de simpatia e consonância de idéias ligava esses artistas à juventude e ao movimento da contracultura do final da década de 1960 e princípio da de 1970.²⁷

Com a frase *Da adversidade vivemos!*, Hélio Oiticica fecha o manifesto *Esquema Geral da Nova Objetividade*, sintetizando as características da arte brasileira de vanguarda daquele momento, que vinculava a experimentação de linguagens às possibilidades da arte participativa, como se apresentava a arte pós-moderna. Já não era dotada apenas de expressão poética, mas de natureza múltipla, privilegiando a arte como linguagem, como escreve Mario Barata na apresentação do catálogo da mostra *Nova Objetividade Brasileira*:

O processo complexo de que resulta Nova Objetividade supera conciliações mas ultrapassa antíteses. Subindo a novo plano prepara novas sínteses e fecundas contradições, através do reconhecimento dos valores e inter-relações múltiplas que tão bem Oiticica reconhece e que são contribuições positivas desse in atto. Mediante esse novo plano de agir artístico, a visão e a participação do espectador, isto é, do público, atuarão mais diretamente e melhor compreenderão o significado linguístico e simbólico desta arte, mesmo nos seus momentos de antiarte.²⁸

O debate cultural proporcionado pelas exposições *Opinião 65*, *Opinião 66* e *Nova Objetividade Brasileira* foi formulado no trânsito entre a ação artística e a ação política, por meio de debates acirrados sobre as questões políticas e sobre as novas

²⁶ OITICICA, Hélio. *Esquema Geral da Nova Objetividade*. In: FERREIRA, G.; COTRIM, C. *Escrito de Artistas: anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009, p. 170.

²⁷ ADES, Dawn. *Arte na América Latina: a era moderna, 1820-1980*. Textos de Guy Brett, Stanton Loomis Catlin e Rosemary O'Neill. São Paulo: Cosac Naify, 1997, p. 283.

²⁸ BARATA, Mario. Catálogo da mostra *Nova Objetividade Brasileira*, 1967. In: BRITES, B; CATTANI, I B; KERN, M L B. *Modernidade: anais do IV Congresso Brasileiro de História da Arte*. Porto Alegre: Instituto de Artes UFRGS; FAPERGS; CNPq, 1991, p. 227.

experimentações artísticas, que acabaram por inaugurar as primeiras mostras contemporâneas brasileiras.

A IX Bienal Internacional de São Paulo, em 1967, sofre de perto os efeitos da repressão política do país. A obra de Cybèle Varela (1943-) *o Presente*, considerada antinacionalista, é retirada da exposição pela Polícia Federal. A obra, que foi destruída, consistia em uma caixa que, ao ser aberta, soltava um mapa do Brasil colado à foto de um general com uma frase do Hino à Bandeira Nacional – “recebe o afeto que se encerra em nosso peito juvenil”.

Ainda na IX Bienal, Quissak Júnior (1935-2001) provoca irritação nos militares com a série de cinco óleos sobre tela divididos em: *Políptico Móvel Um ou do Campo Verde*, *Políptico Móvel Dois ou do Losango Amarelo*, *Políptico Móvel Três ou do Círculo Azul*, *Políptico Móvel Quatro ou da Faixa Branca*, *Políptico Móvel Cinco ou da Pátria* (Figura 4). O trabalho é composto por cinco quadros-caixas, que podiam ser movimentados pelo espectador, criando diversas composições com a bandeira brasileira, e reelaborando, para uso popular, um símbolo nacional então vetado pelo governo. O trabalho atualmente faz parte do acervo da Fundação Memorial da América Latina (SP).



Figura 4. *Políptico Móvel Um ou do Campo Verde*, *Políptico Móvel Dois ou do Losango Amarelo*, *Políptico Móvel Três ou do Círculo Azul*, *Políptico Móvel Quatro ou da Faixa Branca*, *Políptico Móvel Cinco ou da Pátria*. JUNIOR, Quissak.

Enquanto Quissak Júnior é repreendido por trabalhar a bandeira brasileira, na mesma mostra o americano Jasper Johns (1930-) recebe o prêmio da bienal com a série *Three Flags* (Figura 5) – pintura que sobrepõe 3 imagens da bandeira dos EUA – marcando

aquela que ficou conhecida como a *Bienal da arte pop*, tendo em vista a massiva presença de artistas ligados ao movimento *pop*, como Andy Warhol, Robert Rauschenberg, Roy Lichtenstein, Robert Indiana e Claes Oldenburg.

A IX Bienal influencia artistas brasileiros, que começam a trabalhar com materiais e objetos do cotidiano, mesclando-os com a pintura, mas abordando temas relacionados ao clima vivenciado pela ditadura.



Figura 5 - **Three flags**, JOHNS, Jasper. 1958.

E no momento em que críticos e artistas como Mário Pedrosa, Frederico Moraes, Mário Schenberg e o próprio Hélio Oiticica discutiam o surgimento de uma vanguarda apoiada na realidade brasileira, em uma tentativa de afirmação e independência frente às vertentes internacionais, é decretado o *Ato Institucional (AI-5)*, no dia 13 de dezembro de 1968, iniciando o período mais duro da Ditadura Militar.

Com a promulgação do AI-5 a perseguição aos artistas e intelectuais em geral se torna mais assídua. Vários deles sofrem os interrogatórios das instituições repressivas do governo, que passa a ver a arte como forma de propaganda política. O que em parte não deixa de ser verdade. Afinal, após o Golpe Militar, intensificaram-se os focos de resistência em universidades, teatros, museus, editoras, na imprensa e nas ruas, movidos por grupos de artistas e intelectuais, que promoveram inúmeros protestos contra o governo. Inicia-se, então, uma temporada de cassações de mandatos de parlamentares,

exílios de militantes políticos, prisões de lideranças políticas e sindicais, ameaças a artistas e censura de cunho político a várias produções.

Inicialmente o meio artístico não era o grande alvo do governo instaurado, apesar da repressão, mas quando esta se intensifica, muitos artistas se tornam ainda mais suspeitos dentro do regime, passando a fazer parte de organizações armadas ou de partidos de esquerda e refletindo cada vez mais em suas produções seus ideais políticos, o que gerou uma acirrada perseguição, a ponto de vários deles partirem para o exílio. Não por acaso, o tempo entre 1964 e o início da década de 1970 ficou conhecido como “os anos de chumbo”.

No Brasil, o final dos anos 1960 foi marcado pelo endurecimento da ditadura militar. Com a publicação do Ato Institucional no 5 em 1968, o regime intensificou a censura e a repressão no país, inclusive no campo das artes visuais. No IV Salão de Brasília, em 1967, obras de Cláudio Tozzi e José Aguilar foram censuradas por terem sido consideradas políticas. Já no ano seguinte, no III Salão de Ouro Preto, o júri sequer pôde ver algumas gravuras inscritas, pois elas haviam sido previamente retiradas, enquanto a II Bienal da Bahia, inaugurada com um discurso do governador do Estado que defendia enfaticamente a liberdade de criação do artista, foi fechada no dia seguinte por ordem dos organismos de segurança (seus organizadores foram presos e os trabalhos considerados eróticos e subversivos, recolhidos). Mas é em 1969 que o incidente mais grave acontece: o governo impede a abertura da mostra com os artistas que representariam o Brasil na VI Bienal de Jovens de Paris, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.²⁹

Nesse período muitos artistas utilizaram as experiências na prisão e no exílio como fonte de inspiração para criações artísticas. Foi o caso do artista plástico Carlos Zilio (1944-), que, enquanto preso, fazia desenhos com caneta hidrográfica, levados para fora da prisão por sua mulher (Figuras 6 e 7).

²⁹ LOPES, Fernanda. *Área experimental: lugar, espaço e dimensão do experimental na arte brasileira dos anos 1970*. São Paulo: Prestígio Editorial, 2013, p. 14.

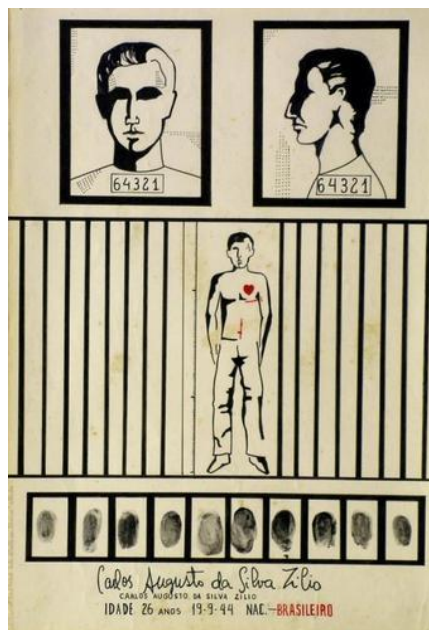


Figura 6. **Autorretrato aos 26 anos.** ZILIO, Carlos. 1970.



Figura 7. **Fixação.** ZILIO, Carlos. 1970.

Inaugurada em dezembro de 1968, a segunda edição da Bienal da Bahia sofre um duro golpe da ditadura militar. Voltada para a arte contemporânea, no dia seguinte a sua abertura, foi fechada durante um mês, tachada de comunista. Os organizadores foram presos por 30 dias e dez obras foram confiscadas, consideradas subversivas. A exposição só foi reaberta em 17 de janeiro de 1969, sem as obras apreendidas e sob nova direção. Segundo Marília Andrés Ribeiro, “a Bienal Nacional da Bahia tornou-se um dos emblemas mais representativos das relações antagônicas entre o projeto do governo

militar e dos setores culturais e artísticos do país, que ainda atuavam sob os auspícios dos governos estaduais”.³⁰

Meses depois do incidente na II Bienal da Bahia, outra represália do governo foi dirigida contra o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, com a suspensão da mostra com as obras dos artistas que representariam o Brasil na VI Bienal de Jovens de Paris³¹. A exposição foi desmontada horas antes da inauguração oficial, por ordem do Departamento Cultural do Ministério das Relações Exteriores, o que provocou uma reação pública de artistas e críticos.

A Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA), então presidida por Mario Pedrosa, reagiu imediatamente com uma nota de repúdio ao ato do governo, como relata a crítica Aracy Amaral. Mario Pedrosa, na ocasião, “aconselhou seus associados (a ABCA é um ramo da AICA³²) a se recusarem a tomar parte no julgamento de concursos promovidos pelo governo, devido às atitudes coercitivas desse último”³³. Além disso, essa associação divulgou um manifesto³⁴ que condenava a censura, reivindicando o direito da livre criação artística e da inviolabilidade das exposições de artes plásticas.

Uma das obras que recebeu a conotação de anarquista foi a série de Antônio Manuel (1947-), *Repressão outra vez – eis o saldo* (Figura 8). Antes da abertura da mostra, os agentes da censura procuraram a obra com mandado de busca expedido pelo General Montagna, o que levou o artista a esconder boa parte da série e a se refugiar. A obra era composta por notícias e imagens retiradas de jornais da época, impressos em serigrafia na cor preta sobre fundo vermelho, que retratavam o confronto entre estudantes e forças armadas que resultou na morte do estudante Edson Luiz, em 1968³⁵.

Nesse trabalho de Antônio Manuel, o público desempenha papel essencial. Panos pretos cobrem cinco painéis, que por um sistema de cordas amarradas, provocam um diálogo da

³⁰ RIBEIRO, Marília Andrés. *Neovanguardas*: Belo Horizonte – Anos 60. Belo Horizonte: C/Arte, 1997, p. 86.

³¹ A Bienal Jovem de Paris foi fundada em setembro de 1959 e era reservada aos artistas com menos de 35 anos de idade.

³² AICA – Associação Internacional de Críticos de Arte.

³³ AMARAL, Aracy. (Org.) *Arte e meio artístico (1961–1981)*: entre a feijoada e o x-burger. São Paulo: Nobel, 1981, p. 155.

³⁴ O manifesto recebeu o nome de *Declaração dos princípios dos críticos de arte brasileira*, e foi publicada no Rio de Janeiro, em 1968.

³⁵ Em junho de 1968, cerca de 100 mil pessoas ocuparam as ruas do centro do Rio, em uma manifestação que ficou conhecida como a Passeata dos Cem Mil. Cobrando do governo uma postura frente aos problemas estudantis e ao mesmo tempo refletindo um descontentamento político crescente em relação às prisões e outras ações arbitrárias do governo militar. Essa insatisfação atingiu o ápice com a morte do estudante secundarista Edson Luís de Lima Souto, de 18 anos, dentro do restaurante estudantil carioca conhecido como Calabouço, com um tiro à queima-roupa dado pelo comandante da tropa da PM, aspirante Aloísio Raposo, quando estudantes protestavam contra o aumento do preço das refeições. Com uma enorme faixa à frente, em que se lia “Abaixo a ditadura. Povo no poder”, a passeata durou três horas, encerrando-se em frente à Assembleia Legislativa, sem confrontos com a polícia, que apenas acompanhou o protesto.

obra com o espectador, estimulado a movimentar as cordas. Assim, quando os panos são levantados, podem-se enxergar as imagens rejeitadas pela censura.

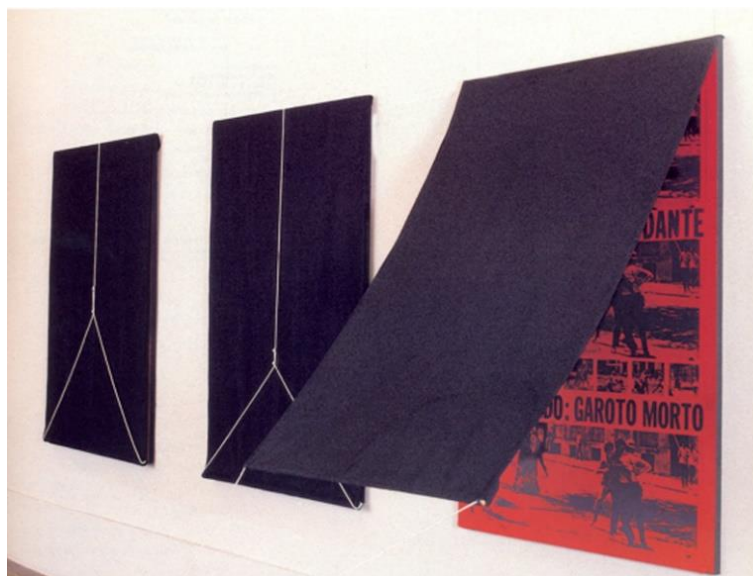


Figura 8: **Repressão outra vez – eis o saldo.** MANUEL, Antônio. 1968.

Com o cancelamento da exposição, a presença brasileira na Bienal francesa foi ameaçada, tendo em vista que a mostra apresentava justamente os artistas selecionados para o evento. E sem que nenhum órgão do governo tomasse providência para resolver o impasse, a VI Bienal de Jovens de Paris foi inaugurada em setembro de 1969 sem representação brasileira.

Na X Bienal Internacional de São Paulo, em 1969, intensificam-se as divergências entre os artistas e o governo militar. Artistas de diversos países se recusaram a participar da exposição, que ficou conhecida como a *Bienal do boicote*³⁶. Um desses artistas foi o mexicano David Siqueiros, que recusou uma sala especial dedicada exclusivamente a suas obras. Vários artistas brasileiros (alguns se encontravam no exterior) também se recusaram a participar, entre eles Sergio Camargo, Hélio Oiticica, Rubens Gerchman, Lygia Clark e Antonio Dias.

Na França, reunidos no Musée d'Art Moderne de Paris, 321 artistas e intelectuais assinaram um manifesto chamado *Non à Biennale* (Anexo C), em solidariedade aos artistas brasileiros, baseado na declaração de testemunhas e em documentos que comprovavam a existência de uma censura acirrada às atividades artísticas no Brasil.

³⁶ Foram tantas recusas em participar da Bienal que a ambientação do evento precisou ser refeita, a fim de compensar as numerosas ausências.

O terror empregado pelos militares após o AI-5 desperta a ira de muitos artistas brasileiros, que radicalizaram suas ações e continuaram nessa postura até a virada de 1970, com obras e organização de manifestos repudiando o regime. Nas obras os artistas denunciavam a tortura e os assassinatos cometidos pela ditadura, além de questionarem a falta de liberdade e a censura, em ações de protesto político, comportamental e artístico, que, segundo Marília Andrés Ribeiro, foi denominada pelo crítico Frederico Moraes como *Arte Guerrilha*: “A proposta ‘Arte Guerrilha’ foi lançada por Moraes no Salão Bússola, realizado no MAM do Rio, em 1969, com a participação de artistas emergentes, tais como Cildo Meireles, Arthur Barrio e Antonio Manoel, entre outros”.³⁷ O conceito de *Arte Guerrilha* propunha ações efêmeras de protesto e intervenções nas quais os artistas se posicionavam radicalmente contra a arte convencional e atuavam imprevisivelmente no processo de revolução artística dos eventos cotidianos.

De 17 a 21 de abril de 1970, Moraes coordena o evento *Do Corpo à Terra*, em Belo Horizonte, do qual participam 25 artistas, entre eles Artur Barrio, Carlos Vergara, Cildo Meireles, Franz Weissman e Hélio Oiticica.

O evento se deu durante a *Semana de Arte de Vanguarda*, para comemorar a inauguração do Palácio das Artes, que se propunha ser um moderno centro de artes e espetáculos, e foi promovido pela Hidrominas, empresa de turismo de Minas Gerais, e por Mari’Stella Tristão (diretora do setor de Artes Visuais do Palácio das Artes).

A exposição não contou com catálogo, entretanto Frederico Moraes escreveu um texto-manifesto, divulgado durante o evento (mimeografado e distribuído entre os participantes e o público). Em tom incisivo e provocativo, a exemplo dos manifestos das chamadas vanguardas históricas, Moraes reivindicava liberdade de expressão para os artistas brasileiros e assumia uma atitude provocadora frente ao regime militar, desde o primeiro parágrafo do Manifesto:

A afirmação pode ser temerária, mas tenho para mim que não existe a ideia de Nação, sem que ela inclua automaticamente a ideia de arte. A arte é parte de qualquer projeto de nação, integra a consciência nacional. Noutro sentido, pode-se dizer que a arte toca diretamente o problema da liberdade. Claro, também, que o exercício criador será tanto mais efetivo quanto maior for a liberdade.³⁸

³⁷ RIBEIRO, Marília Andrés. *Reflexão sobre a arte brasileira nos anos de 1960/70*. In: Revista Porto Arte, n. 33, 2012, p. 110.

³⁸ MORAIS, Frederico. Manifesto Do Corpo à Terra. Belo Horizonte, 18 abr. 1970. p. 2. Manifesto datiloescrito. Disponível em: <<http://icaadocs.mfah.org>>. Acesso em: 10 mar. 2017.

Ensejado no Parque Municipal, *Do Corpo à Terra* se adequava ao conceito de *Arte Guerrilha*, em que os artistas tinham como premissa criar no espectador sensações adversas, incomuns, indefinidas, provocando nele, mais que o estranhamento ou a repulsa, o medo, transformando-o de vítima a agente ativo, sendo obrigado a tomar a iniciativa a partir do aguçamento dos sentidos (visão, audição, tato e olfato).

Para alcançarem esse objetivo os artistas deveriam atuar como guerrilheiros, de maneira imprevisível nos eventos cotidianos, rompendo com a arte tradicional vista em museus e galerias, posicionando-se criticamente em seu contexto sociopolítico.

Não só o Parque Municipal, mas toda a Belo Horizonte serviria como área de atuação dos artistas, e seria o objeto a categoria estética da exposição, como declara Moraes no Manifesto:

Objetivo, objetividade. Objeto-situação e não objeto-categoria. Como afirmava em 66: 'a arte de viver, no momento uma situação nova: a do objeto, que configura ou é veículo mais adequado para expressar as novas realidades, as novas ideias deste estágio pós-moderno da arte. O objeto não pode ser rotulado em qualquer meio particular de expressão – pintura ou escultura. Trata-se agora de uma busca de expressividade em si mesma, de uma linguagem objetiva. Mais do que isso: o objeto corresponde a uma nova situação existencial do homem, a um novo humanismo.³⁹

Para que os artistas pudessem intervir no espaço público, uma carta do presidente da Hidrominas autorizou as manifestações. Tal carta legitimou a radicalidade dos trabalhos, permitindo que os artistas transgredissem as regras. Mas não eliminou os atritos com a polícia e os funcionários do parque, o que se entende diante dos trabalhos que mais chamaram a atenção no evento: *Trouxas ensanguentadas*, de Artur Barrio, e *Tiradentes: Totem-Monumento ao Preso Político*, de Cildo Meireles.

A instalação *Trouxas ensanguentadas* (Figuras 9, 10 e 11) já havia sido apresentada no Salão da Bússola, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1969. Apresentada agora com o nome de *Situação T/T, 1 – 2ª parte*, era constituída por 14 trouxas ensanguentadas contendo carne putrefata, detritos humanos, espuma e pano. Bem amarrados por cordas, formando pacotes (trouxas), esses volumes foram lançados no Ribeirão Arrudas, lembrando os corpos dos assassinados pelos militares. A situação atraiu um público enorme, criando um clima de tensão que acabou provocando a intervenção do Corpo de Bombeiros e da polícia.

³⁹ MORAIS, Frederico. Manifesto Do Corpo à Terra. Belo Horizonte, 18 abr. 1970. p. 7. Manifesto datiloescrito. Disponível em: <<http://icaadocs.mfah.org>>. Acesso em: 10 mar. 2017.



Figura 9. **Trouxas ensanguentadas.** BARRIO, Arthur. 1970.



Figura 10. Detalhe da instalação **Trouxas ensanguentadas.** BARRIO, Arthur. 1970.



Figura 11. Foto de pessoas observando a instalação **Trouxas ensanguentadas.** BARRIO, Arthur. 1970.

A obra *Tiradentes: Totem-Monumento ao Preso Político* (Figuras 12 e 13), de Cildo Meireles, consistia em um mastro de madeira, na vertical, onde foram amarradas dez galinhas vivas, às quais se ateou fogo, diante de espectadores atônitos. Um termômetro no alto do mastro media o calor da combustão dos animais. O ritual proposto por Meireles estava impregnado de um significado simbólico: o sacrifício de animais e a apropriação da figura de Tiradentes se constituíram como signo da indignação e da revolta contra o assassinato dos militantes políticos nas prisões brasileiras. O artista foi intensamente criticado por seu trabalho, em especial nos discursos dos deputados durante a Semana da Inconfidência (período em que aconteceu a exposição, servindo de referência à obra).

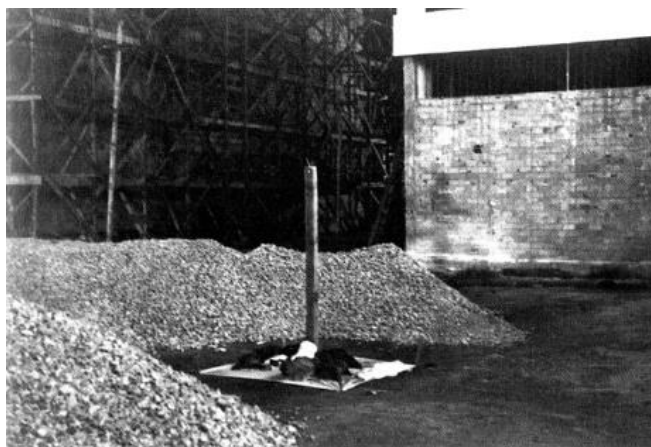


Figura 12. **Tiradentes: Totem-Monumento ao Preso Político.** MEIRELES, Cildo. 1970.



Figura 13. **Tiradentes: Totem-Monumento ao Preso Político.** MEIRELES, Cildo. 1970.

Outra questão defendida por Moraes com a exposição era o do corpo como suporte da experiência estética, ideia que se manifestava nas artes plásticas como campo de pesquisa: o corpo se posicionando diante da repressão política e comportamental do momento, alargando sua capacidade perceptiva e participativa. Era um pensamento já antes estimulado como proposta nas obras de Oiticica, quando este instiga o espectador a se envolver corporalmente na participação, despertando sensações pelo contato com objetos sensoriais.

A terra. O corpo envolvido e envolvendo-se com os elementos naturais, com o estrutural básico da vida. O corpo reaprendendo tudo, como instrumento de uma nova cartilha. Aqui o ar-liberdade, aqui o fogo precário e eterno, aqui a água que como a terra fecunda e procria. Um pensamento escorre dos dedos quando a mão apalpa e sente a terra fria ou áspera e outras sensações táteis ou hápticas capazes de transmitir sutilmente um mundo subjetivo e lírico. Até que se transforme em uma nova geografia e uma nova história.⁴⁰

Em 1974 inicia-se uma nova conjuntura no país. O general Ernesto Geisel torna-se o novo presidente da República, dando início a um processo de abertura política, com uma lenta e controlada transição para um regime mais liberal, ainda excluindo da esfera das decisões do poder setores considerados radicais, como os políticos de oposição e os representantes de movimentos populares.

Até 1975 a arte contemporânea brasileira permanece num período de imersão. A criação não cessou, mas o circuito de arte foi progressivamente se fechando à sua exibição. Foi então que se criou a Área Experimental no Museu de Arte Moderna (RJ). O programa, levado a efeito entre 1975 e 1978, apresentou 38 exposições configuradas como leque extremamente variado de respostas à seguinte pergunta: o que é experimental? Paulo Herkenhoff assim descreve o feito:

O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro abriu em 1975 um espaço/projeto que se denominou 'Área Experimental'. Aí se concentraram mostras de artistas usando linguagens diversas que, na maior ou menor radicalidade de sua obra, levantariam questões pertinentes à situação atual da arte (produção, significado social, comunicação, veiculação, apropriação etc.).⁴¹

⁴⁰ MORAIS, Frederico. *Manifesto Do Corpo à Terra*, p. 5. Anexo

⁴¹ HERKENHOFF, Paulo. Sala experimental. In: FERREIRA, G.; COTRIM, C. *Escrito de Artistas: anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009, p. 400.

O espaço se tornou uma área de criação para artistas cujos trabalhos eram totalmente desvinculados dos parâmetros tradicionais de arte, fossem eles suportes, materiais ou mesmo discursos, Conforme Lopes:

A arte já não se dava mais como uma simples sequência histórica, na qual uma referência substitui a outra, mas sim como uma complexidade de relações nas quais referências as mais diversas estão postas na mesa, em pé de igualdade, ao mesmo tempo. Era preciso fazer escolhas. E a falta de consenso sobre o que era 'experimental' para o projeto do MAM significou manter essa possibilidade de escolha em aberto. Não restringir o 'experimental' a uma única proposta artística, como o vídeo, a pintura, o ambiente, o desenho, ou qualquer outro suporte, trazia como desafio pensar o quanto de experimentação a pintura, o vídeo, o desenho, a escultura, a instalação, etc. podiam ter. Não importa o suporte, ele teria que ser repensado criticamente, trazendo indagações também sobre espaços artísticos, e sobre os termos a partir dos quais a sociedade e os sistemas de poder se estruturavam e funcionavam. Era preciso ampliar ou reinventar o espaço de discussão, de debate, não só no campo da arte.⁴²

O programa foi encerrado em julho de 1978, após um incêndio possivelmente causado por um curto-circuito, que destruiu 90% do acervo do museu (quase mil obras) e todas as instalações onde funcionavam as exposições, assim como a área da diretoria e da administração do MAM, que ficou fechado por quase dois anos, voltando a funcionar muito lentamente por volta de 1980.

Na madrugada de 27 de abril de 1979, o grupo 3Nós3, formado pelos artistas Hudinilson Junior, Mario Ramiro e Rafael França, promove a intervenção *Ensacamento* (Figuras 14 e 15). O grupo fez um levantamento e mapeamento de monumentos públicos de São Paulo, e com cordas e sacos de lixo preto, encapuzaram as cabeças de cerca de 60 esculturas.

A ação de guerrilha artística reforça a questão trazida e discutida em exposições emblemáticas como *Nova Objetividade* e *Do Corpo à Terra*, em que a obra sai do espaço fechado dos museus e ocupa a cidade, quebrando percepções visuais condicionadas, buscando outros modos de difusão e circulação das intenções do artista, que agora não é mais apenas aquele que oferece obras à contemplação, mas já propõe situações que devem ser vividas, experimentadas.

O caminho seguido pela arte – da fase moderna à atual, pós-moderna – foi o de reduzir a arte à vida, negando gradativamente tudo o que se relacionava ao conceito de obra (permanente, durável): o específico pictórico ou escultórico, a moldura, o pedestal, o suporte da representação, a elaboração artesanal, o

⁴² LOPES, Fernanda. *Área experimental: Lugar, espaço e dimensão do experimental na arte Brasileira dos anos 1970*. São Paulo: Prestígio Editorial, 2013, p. 49.

painel ou o chão e, como consequência, o museu e a galeria. Nesta evolução, dois aspectos evidenciam-se: o agigantamento das obras (Christo simplesmente embala vagões e edifícios; os escultores de “estruturas primárias” ocupam todo espaço útil da galeria; Marcelo Nitsche, no Brasil, faz crescer cada vez mais “bolhas” ou objetos infláveis; Oldenburg agiganta alimentos urbanos, seus “pop-foods”, e roupas, reconstituindo quartos e ambientes inteiros, como também Segal, com seu posto de gasolina) e a precariedade sempre maior dos materiais empregados. Na chamada “*arte povera*” são empregados materiais como terra, areia ou detritos, na arte cinética, a desmaterialização é quase completa (trabalha-se com luz, com imagens em contínua metamorfose). Paralelamente surgiram outros suportes matemáticos ou tecnológicos. Por outro lado, o artista passou simplesmente a apropriar-se de objetos existentes, criando novamente “ready-mades”, transformando, retificando objetos, que assim ganham novas funções e são enriquecidos semanticamente com idéias [sic] e conceitos. E quanto mais a arte confunde-se com a vida e com o cotidiano, mais precários são os materiais e suportes, ruindo toda a ideia de obra. Da apropriação de objetos, partiu-se para a apropriação de áreas geográficas ou poéticas ou simplesmente de situações. A obra acabou.⁴³



Figura 14. **Ensacamento**. Grupo 3Nós3. 1979.

⁴³ MORAIS, Frederico. *Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da obra*. Revista de Cultura Vozes, Petrópolis, Ano 64, Vol. LXIV, n. 1, p. 46.



Figura 15. **Ensacamento**. Grupo 3Nós3. 1979.

Em agosto de 1979 é sancionada a Lei de Anistia⁴⁴, vista como um dos mais importantes marcos do caminho para o fim da ditadura, beneficiando presos políticos e exilados. Nesse período o país enfrentava vários problemas, como recessão e inflação alta. Assim, a oposição ganhou terreno, surgiram novos partidos e fortaleceram-se os sindicatos.

Em 1984, milhões de brasileiros participam do movimento *Diretas Já*, favorável à aprovação da Emenda Dante de Oliveira,⁴⁵ que garantiria eleições diretas para presidente naquele ano. Para a decepção do povo, a emenda não foi aprovada pela Câmara dos Deputados.

Mas em 15 de janeiro de 1985, o Colégio Eleitoral escolheria o deputado Tancredo Neves, que concorreu com Paulo Maluf, como novo presidente da República. Mesmo com a rejeição, a emenda foi essencial para unir a população na luta pela volta da democracia. As Diretas Já contribuíram consideravelmente para o enfraquecimento da ditadura, e

⁴⁴ A Lei da Anistia foi promulgada pelo presidente João Batista Figueiredo em 28 de agosto de 1979, após uma ampla mobilização social, ainda durante o governo militar. Em sua redação original dada pelo Projeto de Lei nº 14 de 1979-CN, dizia-se o seguinte: “Art. 1º É concedida anistia a todos quantos, no período compreendido entre 02 de setembro de 1961 e 15 de agosto de 1979, cometeram crimes políticos ou conexo com estes, crimes eleitorais, aos que tiveram seus direitos políticos suspensos e aos servidores da Administração Direta e Indireta, de fundações vinculadas ao poder público, aos Servidores dos Poderes Legislativo e Judiciário, aos Militares e aos dirigentes e representantes sindicais, punidos com fundamento em Atos Institucionais e Complementares e outros diplomas legais”.

⁴⁵ Emenda constitucional proposta pelo deputado federal Dante de Oliveira, que tinha o objetivo de instaurar eleições diretas para Presidente da República.

apesar das eleições indiretas, foi importante a escolha de Tancredo Neves como novo presidente, pois ele fazia parte da Aliança Democrática – grupo de oposição formado pelo PMDB e pela Frente Liberal.

Assim se deu o fim da ditadura, após um processo de redemocratização que culmina com a volta das eleições diretas. A *Constituição de 1988* apagou os rastros da ditadura militar e estabeleceu princípios democráticos no país.

Após o período de punição e violência praticadas pelo Estado, os jovens que cresceram sob a ditadura militar viam o cenário mudar lenta e gradualmente até a abertura política. Além do espírito engajado em manifestações por abertura política e eleições diretas no país, segmentos da juventude da década de 1980 vivenciaram diversos fenômenos que mudariam o cenário social como um todo.

Os anos 1960 e 1970 assistem ao surgimento de uma geração que pregava uma nova concepção de arte, reivindicando a assimilação crítica da cultura brasileira frente ao contexto internacional e revelando uma nova maneira de trabalhar a relação entre a arte e a política, por meio da autonomia da linguagem artística e da construção de caminhos que revolucionaram a arte brasileira, agora pensada à luz das novas descobertas voltadas à experimentação, com base em processos de intervenção, apropriação e incorporação de novos materiais, para os quais várias poéticas confluem.

1.2 A ARTISTA E SEU ENTORNO: PERCURSO HISTÓRICO E BIOGRÁFICO

Brasil. Início dos anos 80. O país despertava da noite do arbítrio e do silêncio. Anos antes, John Lennon declarara: *The dream is over* (O sonho acabou). Agora eram outros tempos, outras histórias e os jovens brasileiros descobriam a força da mobilização popular e a participação política. Todos sonhavam com a festa de um país que se preparava para o baile da democracia. O pesadelo estava terminando, a sociedade organizada exigia eleições livres, os artistas queriam todos os espaços, todos os lugares; “arte por toda parte”, pelas ruas, criando com formas, cores, gestos e figuras o novo país que emergia do negro silêncio da década anterior.⁴⁶

O Brasil dos anos 1980 vive um momento de euforia, graças a um episódio marcante em sua história: em 1985, sob forte pressão popular, chega ao fim o regime militar. Nesse período, a produção e a circulação de informação e cultura no país tinham sido restringidas e ofuscadas. Com o retorno da democracia, a sociedade brasileira passou a

⁴⁶ COSTA, Marcos de Lontra. *Os anos 80: uma experiência brasileira*. Trecho inicial do texto para o catálogo ‘Onde está você, Geração 80?’. Rio de Janeiro. Centro Cultural Banco do Brasil. 2004.

estimular várias formas de expressão capazes de retratar essa nova realidade. Como resultado, as instituições de ensino tornam-se mais acessíveis e abertas às novas experiências e expressões.

A partir da década de 1980 as exposições passam a desfrutar de maior importância no circuito cultural mundial, tornando-se canais eficazes de discursos e verdadeiros instrumentos de poder cultural. Segundo Chiarelli:

A partir dos anos 80 o circuito artístico brasileiro passa por grandes transformações, consequência de uma tentativa de profissionalização definitiva do circuito de arte local e, sem dúvida, do período de redemocratização do país. Entre outras transformações, assiste-se nesse período ao processo de consagração e institucionalização dos artistas de fato comprometidos com a construção de poéticas modernas no Brasil e que até então, oficialmente, não eram tão valorizados.⁴⁷

Enquanto a geração de artistas atuantes da década anterior era, na grande maioria, composta de autodidatas, a geração então emergente passa por escolas de arte e investe em novas propostas estéticas. O debate contemporâneo se apropria de conceitos tradicionais, criando diferentes relações e introduzindo novos significados nos antigos significantes. A nova geração não questiona a tradição artística brasileira, mas a enxerga como território amplo, repleto de possibilidade a ser exploradas.

Considerada arte morta nos anos 1970 pelos artistas pós-modernos, a pintura retorna nos anos 1980. Não se trata mais da pintura tradicional, pois agora os trabalhos transitam entre fragmentos da tradição, da modernidade e do mundo contemporâneo.

Diferenciando-se do artista experimental dos anos 60, entretanto, o artista da década de 80 restringe deliberadamente seu espaço de atuação para o espaço simbólico da tela, rematerializando o objeto e admitindo a manipulação de linguagens formais, o que demonstra uma alteração na matriz ambiental instauradora da sensibilidade vivencial-corpórea da arte experimental: se antes esta matriz era construída pela integração (superposição) da paisagem interna do indivíduo com a paisagem física exterior (materiais reais, espaço real), agora ela será gerada a partir da superposição da paisagem interna do artista com a paisagem da superfície pictórica, configurando um território da imagem.⁴⁸

⁴⁷ CHIARELLI, Tadeu. *Arte internacional brasileira*. São Paulo: Lemos-Editorial, 2002, p. 36.

⁴⁸ BASBAUM, Ricardo. *Pintura dos anos 80: algumas observações críticas*. Gávea (Rio de Janeiro Brazil, vol. 6, no. 6 (1988): 39- 57. p. 3.

Seguindo a ideia da nova pintura, nesse período a FAAP⁴⁹ era considerada, juntamente com a escola do Parque Laje (RJ), local de incentivo a pesquisas avançadas. Segundo Brites, os jovens da década de 1980

se lançam no circuito artístico sem reservas, medos ou precauções que existiram em outros momentos, apostando no aqui e agora, slogan dos anos 60/70 que parece ter sua mensagem decifrada e vivida plenamente na década de oitenta. Esses jovens artistas jogam justamente com a urgência do momento, necessidade para eles imperiosa de estarem presentes e atuantes, sem preocupação de um percurso profissional feito passo a passo.⁵⁰

A trajetória de Leda Catunda se inicia ainda enquanto estudante do Curso de Licenciatura em Artes Plásticas na FAAP⁵¹. Entre seus professores estavam Nelson Leirner (1932-), Julio Plaza (1938-2003) e Regina Silveira (1939-), que atuaram de maneira transformadora na renovação da arte brasileira na virada da década de 1970 para os anos 1980. Amaral assim comenta o trabalho de Catunda:

Considero o trabalho personalíssimo de Leda Catunda como uma das revelações desta geração fértil que emergiu nos anos 80 em São Paulo, fruto sobretudo da escola de arte da Fundação Armando Alvares Penteado, no convívio com professores como Regina Silveira, Julio Plaza, Nelson Leirner, Vlavianos.⁵²

Paulistana, nascida em 1961, filha de arquitetos, Catunda cresceu acostumada a visitar exposições e bienais. A inclinação para o mundo da arte começou a ser explorada nas escolas por ela frequentadas, que seguiam os ideais das escolas vocacionais⁵³: primeiro o Liceu Eduardo Prado, depois o Colégio Equipe, que era, segundo a própria artista, “totalmente alternativo no meio dos anos 70, era uma ilha de resistência da ditadura militar”, conforme relata em entrevista a Monteiro, descrita em sua dissertação⁵⁴.

⁴⁹ Fundação Armando Alvares Penteado – SP.

⁵⁰ BRITES, B.; CATTANI, I. B.; KERN, M. L. B. *Modernidade: anais do IV Congresso Brasileiro de História da Arte*. Porto Alegre: Instituto de Artes UFRGS; FAPERGS; CNPq, 1991, p. 217-218.

⁵¹ Leda Catunda cursou Artes Plásticas na FAAP de 1980 a 1984, quando se graduou. A partir de 1986, leciona na FAAP, onde fica até 2006. Também lecionou pintura e desenho na Faculdade Santa Marcelina, SP, entre 1998 e 2005. Desde o fim dos anos 1980, ministra também *workshops* e cursos livres em várias instituições culturais no Brasil e ocasionalmente no exterior.

⁵² AMARAL, Aracy A. *Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005) – volume 3: Bienais e artistas contemporâneos no Brasil*. São Paulo: Editora 34, 2008, p. 192.

⁵³ As escolas vocacionais foram pioneiras, nos anos 60, na rede pública de São Paulo. Funcionaram de 1962 a 1969, e continham uma proposta pedagógica revolucionária, representando um marco na história de educação paulista, por adotar a democracia como prática pedagógica. O governo militar, receoso de sua repercussão, de seus objetivos políticos e de sua possível expansão, violentamente as extinguiu em 1969 e seus idealizadores foram presos como subversivos da “ordem”.

⁵⁴ MONTEIRO, Fabiana Della Coletta. *Da geração 80 na arte contemporânea brasileira: profissionalização e permanência no ambiente artístico paulista*. 2015. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC/USP, 2015, p. 75.

E na FAAP não foi diferente. As aulas, diferentemente de outras escolas, eram mais abertas a trabalhos de objetos, instalações, *performances*, e os alunos eram incentivados a pesquisar e ir além da pintura. Eles tinham produção variada em termos de procedimentos e linguagens, que, para os artistas da nova geração, passam a ser concebidas a partir de novos pressupostos: ultrapassar os limites da moldura do quadro com formatos diferenciados, cores atrativas, múltiplos materiais e técnicas. Assim Catunda relata, em sua tese de doutorado:

Havia na faculdade um foco evidente no ensino do desenho e de técnicas de reprodução de imagem, no caso, as quatro gravuras: litogravura ou lito off-set, xilogravura, serigrafia, gravura em metal e ainda a fotografia. Paralelamente havia uma preocupação com relação às concepções dos trabalhos, ao modo de pensá-los, com ênfase no projeto prévio e na clareza de intenção. Um posicionamento que valorizava a relação da ideia com o processo criativo e, portanto, trabalhos cuja realização articulava-se através de um conceito principal. O que resultava muitas vezes numa obra que se caracterizava como um registro objetivo do processo que a criou. Este modo de pensar e refletir sobre arte marcou sensivelmente a produção inicial. Outro ponto importante era a absoluta ausência de aulas de pintura; esta prática era tão desincentivada que, contraditoriamente, este expediente terminou por representar um desafio para a reelaboração e atualização das possibilidades desse meio. Improvisava-se sobre os resultados que se poderia obter numa associação da materialidade advinda do uso da tinta com a ideia de uma nova concepção de pintura.⁵⁵

Os jovens pintores transitavam entre a tradição dos períodos anteriores e os fragmentos do mundo contemporâneo, promovendo uma pintura híbrida e diversificada.

O que estávamos tentando fazer na época era um tipo de pintura conceitual. Eu, a Ana Tavares, o Sergio Romagnolo e mais algumas pessoas da FAAP, a Jac (Leirner) e a Mônica Nador. Um tipo de retorno à pintura, ou na verdade um retorno ao uso da tinta, uma vez que esses primeiros trabalhos que eu realizava não eram exatamente pintura em tela. Eu escolhi as tintas industriais de cores mais toscas, e adotei um procedimento meio mecânico.⁵⁶

Um exemplo dessa linguagem pictórica da nova geração é a obra *Cérebro em Stand* (Figura16), de Leda Catunda, constituída de uma caixa de madeira recoberta por uma chapa de acrílico, iluminada, em forma de sol e cérebro. É impactante, com cores fortes que despertam um estímulo provocativo no olhar do espectador proporcionado especialmente pelas texturas utilizadas.

⁵⁵ CATUNDA, Leda. *Poética da maciez: pinturas e objetos*. 2003. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – ECA/USP, São Paulo, 2003, p. 8.

⁵⁶ CATUNDA, L. *Historicidade e arte contemporânea: ensaios e conversas*. [2012]. São Paulo: ICC; Centro Universitário Maria Antônia-USP; Centro de Pesquisa em Arte Brasileira (ECA-USP). Entrevista concedida a Carlos Eduardo Riccioppo.

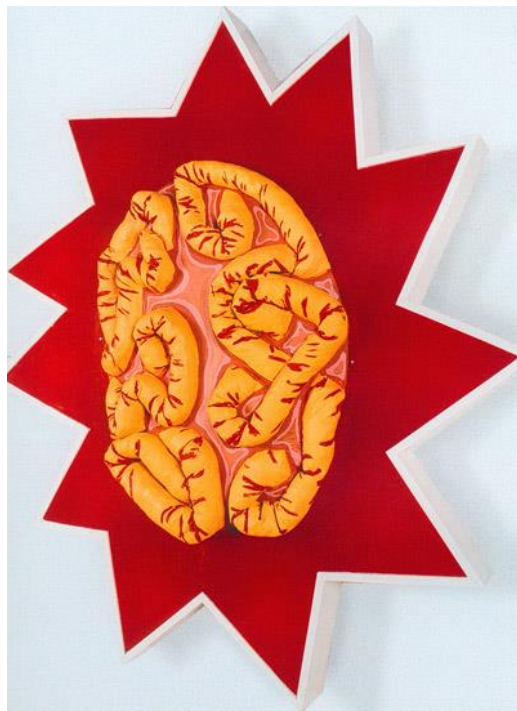


Figura 16. **Cérebro em Stand**. CATUNDA, Leda. 1988.

Suas obras ficam entre a pintura e o objeto, e embora inicialmente se interesse pela pintura neoexpressionista produzida na Europa e nos Estados Unidos por artistas como Julian Schnabel (1951), Sandro Chia (1946) e Francesco Clemente (1952), seus trabalhos são acompanhados de elementos típicos da experimentação, conforme relata:

O tecido funciona para mim como material ‘pintável’. A questão da pintura é muito curiosa. Quando eu termino de recortar e montar tudo, as pessoas perguntam: “Ué, por que você ainda vai pintar? Parece que tudo já está lá”. Mas eu ainda insisto e reafirmo isso. A tinta faz uma junção das matérias, ela contextualiza.⁵⁷

Em 1982, ao mesmo tempo em que pinta quadros realistas, faz litografias, apropriando-se de imagens da televisão, e a partir de 1983, a pintura passa a dominar sua poética, especialmente com a série *Vedações* (Figuras 17 e 18), na qual trabalha as superfícies de tecidos estampados, cobrindo-as com cor.

⁵⁷ *Leda Catunda: 1983-2000* / apresentação Marcelo Mattos Araujo; curadoria e texto Ivo Mesquita; texto Lilian Toni; cronologia Juliana Ripoli. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2009, p. 13.



Figura 17. **Vedação em quadrinhos**. CATUNDA, Leda. 1983.



Figura 18. Detalhe da obra **Vedação em quadrinhos**. CATUNDA, Leda. 1983.

A partir de 1984, elabora figurações partindo do agrupamento de objetos em suportes inusitados. Costura tecidos recortados em conjunto com sobreposições de elementos pouco usuais à pintura, recorrendo muito a motivos figurativos presentes na cultura popular (Figura 19).



Figura 19. **A vitrine.** CATUNDA, Leda. 1984.

Gradativamente seu interesse vai migrando para a figuração e as questões estruturais, concentrando-se nas relações formais e na estruturação da tela a partir do uso de materiais não convencionais, como peças do vestuário, por exemplo (Figuras 20, 21 e 22). Como afirma Chiarelli, “em 1989 (...) Leda tenta redimensionar a sua produção, atentando mais precisamente para os seus aspectos visuais e plásticos, buscando com ímpeto desvencilhar-se do caráter anedótico e fortemente narrativo que caracteriza o seu trabalho anterior”.



Figura 20. **Camisetas.** CATUNDA, Leda. 1989.



Figura 21. **Meias.** CATUNDA, Leda. 1989.



Figura 22. **O espírito do jardim.** CATUNDA, Leda. 1990.

Na década de 1990, seu interesse se direciona para a especificidade dos materiais com que trabalha, criando superfícies pictóricas a partir da sobreposição de tecidos com outros materiais coloridos e diversos, como tule, veludo, plástico, acolchoados, lona, couro e fórmica (Figura 23).



Figura 23. **O fígado.** CATUNDA, Leda. 1990.

A partir da segunda metade da década de 1990, Catunda aproxima-se bastante da *pop art*, com materiais simples, imagens recorrentes da cultura popular e retiradas de revistas, jornais ou fotografias (Figuras 24 e 25).



Figura 24. **Línguas**. CATUNDA, Leda. 1990.

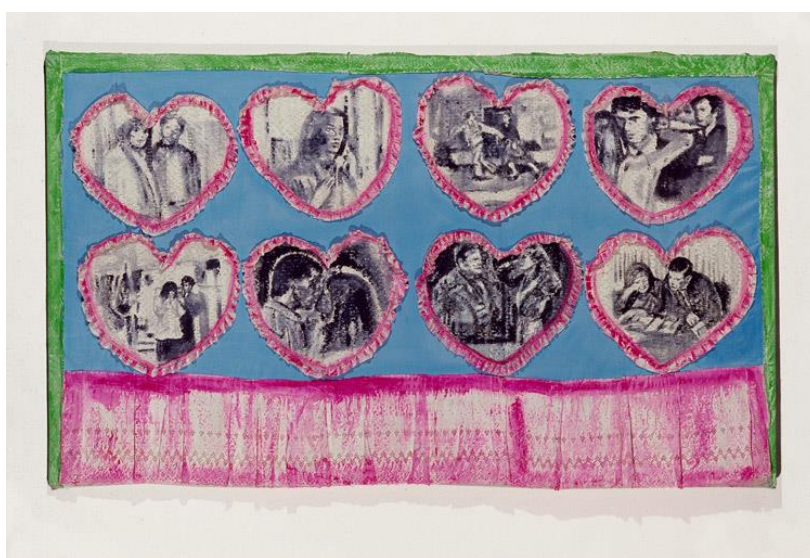


Figura 25. **Os amantes**. CATUNDA, Leda. 1990.

A partir dos anos 2000 mantém a posição de destaque na arte brasileira, reforçando sua prática pictórica, com obras desvinculadas de correntes específicas, inter-relacionando diferentes linguagens, como a figurativa e a abstrata, a vanguarda e a tradição. Segundo Kátia Canton:

Suas obras continuam ligadas a um tipo de história ou figura, como é o caso das formas exibidas em 1996, que se intitulam Gotas, Línguas, Insetos. Mas

elas estão gradativamente se apurando em direção à composição, às sobreposições, às camadas, às seriações.⁵⁸

A artista participou de diversas exposições (Anexo D), entre elas três Bienais Internacionais de São Paulo⁵⁹, *Pintura como meio*, a antológica *Onde está você, Geração 80 e Imagens de segunda geração*.

Idealizada pelo brasileiro Sergio Romagnolo (1957-), *Pintura como meio* aconteceu em 1983, no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (Ibirapuera), com curadoria de Aracy Amaral, então diretora do MAC-USP, que resolveu acolher trabalhos de cinco novos artistas:

Com o frescor de um tempo novo no marasmo dos eventos artísticos nacionais começa a se delinear, aos poucos, uma jovem pintura em São Paulo, de que esta exposição acredita poder dar uma visão através de cinco moços – Ciro Cozzolino, Sergio Romagnolo, Ana Maria Tavares, Leda Catunda e Sergio Niculitcheff. Não se trata de um grupo, nem de um movimento, pois, ao contrário, cada qual mantém sua personalidade artística como explorador da pintura, tendo em comum o pertencerem à mesma geração (dos 23 aos 26 anos).⁶⁰

O fato de artistas novos, ainda estudantes (como a própria Catunda) ou recém-saídos das faculdades já chamarem tanta atenção no circuito fechado da arte, e de certa forma serem tão rapidamente absorvidos, atraiu o foco de críticos que escreviam para duas importantes revistas da época⁶¹, conforme Chiarelli:

[...] percebe-se com clareza o quanto o meio artístico local estava ávido para ver configurar-se no Brasil o que vinha se constituindo fora daqui: uma nova geração de artistas que trouxesse para o circuito não mais experimentações tendentes à desmaterialização ou objetos parcos de qualidades estéticas instituídas, mas obras de arte convencionais (aparentemente ou não), passíveis de serem vendidas e colecionadas: pinturas, de preferência. Essas evidências apontam para fenômenos até então nunca vistos no país: pela primeira vez artistas ainda estudantes ou recém-saídos das faculdades e/ou ateliês particulares são apropriados de maneira voraz pelo circuito e transformados, da noite para o dia, em ícones de uma nova situação artística. Nessa transformação rápida de alunos a símbolos de uma nova situação artística no país, muito colaboraram os cadernos de cultura dos grandes jornais brasileiros

⁵⁸ CANTON, Kátia. *Uma outra costura do mundo*. In: Leda Catunda – pinturas moles, Museu Ferroviário Vale do Rio Doce, Vitória, 2000.

⁵⁹ 17ª Bienal Internacional de São Paulo, na Fundação Bienal (1983), 18ª Bienal Internacional de São Paulo, na Fundação Bienal (1985), 22ª Bienal Internacional de São Paulo, na Fundação Bienal (1994).

⁶⁰ AMARAL, Aracy A. *Textos do Trópico de Capricórnio*: artigos e ensaios (1980-2005) – Vol. 3: Bienal e artistas contemporâneos no Brasil. São Paulo: Ed. 34, 2006, p. 126.

⁶¹ Revista *Veja*, com a matéria “Trânsito livre. A novíssima geração chega finalmente aos museus”, de Casimiro Xavier de Mendonça; e a revista *Isto é*, com a matéria “Novos pintores à paulista”, de Olívio Tavares de Araújo.

que, de início trataram esses jovens artistas como superestrelas, como astros do *show biz*.⁶²

No contexto artístico da década de 1980, *Pintura como meio* acontece no momento em que se preconizava o retorno à pintura, característica marcante do período, mas em ambiente plural, no qual a prática pictórica era um ato livre de dogmas. Com o fim gradual da ditadura militar, as instituições de ensino tornavam-se mais acessíveis e abertas às produções artísticas contemporâneas. Conforme relata Catunda, em texto ainda inédito:

Estávamos vivendo os últimos anos do governo do General Figueiredo, o finalzinho da ditadura militar, sentíamos-nos por isso amarrados e sem poder de ação. Ao mesmo tempo, organizavam-se movimentos pelas eleições diretas com passeatas pelo vale do Anhangabaú. Eram realmente emocionantes e surgiam como um aceno de que as coisas finalmente poderiam mudar para melhor. Eu estava terminando a faculdade de artes plásticas na FAAP e desenvolvia um trabalho de pintura. Por incrível que pareça, na época o ressurgimento da pintura era algo inesperado num contexto posterior à desmaterialização da arte e à arte conceitual dos anos setenta.⁶³

O Parque Laje, no Rio de Janeiro, despontava como local fértil de novas ideias, ao lado das instituições paulistas Universidade de São Paulo e Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP). Acerca do ambiente nesta última instituição, Tadeu Chiarelli comenta, na década de 1980:

O debate que se tratava nas salas e corredores da FAAP era muito interessante. De um lado estavam alguns professores fundamentais para a formação teórica e prática dos alunos – Walter Zanini, Nelson Leirner, Regina Silveira, Júlio Plaza –, todos eles abrindo as portas para as discussões sobre a arte e sua natureza; sobre a arte enquanto conceito e enquanto mercadoria; sobre a desmaterialização da arte, o conceito de ready-made... Enquanto isso, nas revistas internacionais – lidas avidamente pelo alunado –, eram publicados artigos fartamente ilustrados sobre a ‘volta à pintura’, sobre os selvagens alemães, a transvanguarda italiana, sobre Schnabel, Fischer, Sandro Chia, Clemente [...]⁶⁴

Considerada arte morta pelos artistas conceituais da década anterior, a pintura ressurge na década de 1980 como meio de expressão. O trabalho dos artistas durante esse período recupera a pintura com algumas particularidades, entre as quais o resgate do

⁶² CHIARELLI, Tadeu. *Leda Catunda*. São Paulo: Cosac Naify Edições, 1998, p. 13.

⁶³ Texto do arquivo da artista Leda Catunda, “Como era nos anos 80...”, sem data, inédito. Disponível em: <<http://www.ledacatunda.com.br/portu/biografia.asp>> Acesso em: 10 nov. 2016.

⁶⁴ CHIARELLI, 1998. p. 9.

figurativismo, o abuso de cores, os grandes formatos, o uso de objetos do cotidiano adotados como suporte pictórico para as obras e a gestualidade. Amaral observa:

O positivo é que não se trata de uma ‘retomada’ da pintura, fato observado em artistas jovens da década de 60, que substituíram então o pincel e a tela pelos materiais novos procedentes de uma tecnologia atraente à época, realizando objetos, *happenings*, posteriormente trabalhando com vídeos, super-8, e somente em tempo mais recente retomando ao bidimensional através do desenho e eventualmente da pintura. Tampouco pertencem estes jovens ao presente Abstracionismo gestual ou informal requeitado de fins dos anos 50 e início dos 60, e ao qual só podem ser mais sensíveis aqueles que não acompanharam essa tendência, de contribuições interessantes entre nós naquele período, com artistas como Sheila Brannigan, Ianelli, Tomie Ohtake, Yolanda Mohalyi e mesmo Waldemar Cordeiro, entre tantos outros representados nas coleções do MAC e mesmo na Pinacoteca do Estado.⁶⁵

O retorno à pintura nesse momento é construído sob o panorama pós-moderno, que se mostrava mercadologicamente forte. Agora os *marchands* dispunham de um produto para negociar, algo que havia se tornado complicado, considerando-se as produções dos anos 1970, com a arte de guerrilha, instalações e *happenings*, por exemplo. Os pintores da década se adaptaram à conjuntura pluralista em voga, não abrindo mão do experimentalismo e dos mais variados recursos pictóricos para a elaboração das obras, delineando um novo tipo de abordagem artística acerca da pintura: pintura como meio de expressão. No catálogo da exposição *Pintura como meio*, ao falar das características das obras apresentadas, Amaral descreve exatamente o pensamento dominante:

Surge então a pintura integrada ao ambiente, espaço bidimensional que recebe a pintura e no qual a ausência de moldura confere uma intermediação insinuante, como em todos os artistas que se utilizam deste “artifício” desmistificador, entre o espaço real e virtual de seu trabalho pictórico. Transparece [assim] uma pintura desnuda em seu naturismo, independente do fato de ser figurativa ou não, porém como comunicação visual plástica válida em si, sem a pose da “grande pintura”, embora substancialmente pintura.⁶⁶

O crítico Frederico Morais, em artigo de 1984, defende uma arte capaz de romper o vínculo com a historicidade e assumir a autenticidade e a espontaneidade da emoção:

Alguns artistas que tomam a história como referência insistem em manter a pintura como um teorema pictórico. Pintura é emoção, ela tem de nascer dentro das pessoas, no estômago, no coração, só na cabeça não dá. A arte vira

⁶⁵ AMARAL, Aracy A. *Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005) – volume 3: Bienais e artistas contemporâneos no Brasil*. São Paulo: Editora 34, 2008, p. 126.

⁶⁶ Id. *Uma Jovem Pintura em São Paulo*. In: Catálogo Pintura Como Meio, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1983. p. 1.

ilustração de ideias e o erro está aí. A pintura é fruto de uma experiência, não nasce como teoria, mas ela pode gerar uma teoria.⁶⁷

Morais foi um dos principais articuladores dessa nova pintura brasileira, e sintetiza seu posicionamento em relação à produção do período destacando alguns pontos, como: a associação da pintura com o prazer e a emoção; o nomadismo descompromissado atribuído ao jovem artista (que incorpora diversas referências e materiais); e a pintura como reação à arte excessivamente intelectual do período anterior.

Diferentemente das vanguardas dos anos 1960 (artísticas, políticas), que sonhavam colocar a imaginação no Poder, que acreditavam ser a arte capaz de transformar o mundo, que se iludiam com as utopias sociais, os jovens artistas de hoje descreem da política e do futuro. Mas não são exatamente pessimistas, ou melhor, preferem deixar as grandes questões de lado. E na medida em que não estão preocupados com o futuro, investem no presente, no prazer, nos materiais precários, realizam obras que não querem a eternidade dos museus, nem a glória póstuma.⁶⁸

Leda Catunda trabalha com a pintura longe do convencionalismo técnico da tinta e do pincel sobre a tela, e em sua tese de doutorado – *Poética da maciez: pinturas e objetos* – assim descreve seu trabalho com a pintura:

Dessa maneira todo o assunto da pintura, de uma função para a tinta, foi sendo repensado, e procurou-se estabelecer um procedimento definido sobre o modo como esta deveria ser aplicada. Dada a variedade de superfícies e considerando que quase todo material já continha em si uma cor própria, o raciocínio para a pintura encaminhou-se principalmente para a função de contextualizar, somar e reforçar os elementos componentes, usando geralmente não mais do que uma ou duas cores em cada trabalho. Manteve-se desta maneira, como no início das ‘Vedações’, um posicionamento distante das tradicionais funções atribuídas às tintas na pintura [...].⁶⁹

Em *Pintura como meio*, Catunda expõe pela primeira vez suas *Vedações* (Figura 26). Rejeitando molduras e utilizando tecidos diversos, a pintura é desmistificada dos conceitos modernistas. Conforme Chiarelli,

Usando como suporte toalhas infantis, além de tecidos estampados comumente usados para a confecção de roupas e/ou lençóis para crianças, Leda vedava com tinta as imagens ali produzidas. Sem usar chassi ou qualquer outra estrutura mais dura para suportar os tecidos, a artista muitas vezes costurava um pedaço de pano ao outro aumentando assim a área de ação sobre as

⁶⁷ MORAIS, Frederico. *Gute nacht herr Baselitz, ou Hélio Oiticica, onde está você?* Revista Módulo, especial, catálogo oficial da exposição ‘Como vai você, Geração 80?’, Rio de Janeiro, jul.-ago. 1984, p. 2.

⁶⁸ Ibid., 1984, p. 3.

⁶⁹ CATUNDA, Leda. *Poética da maciez: pinturas e objetos*. 2003. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – ECA/USP, São Paulo, 2003, p. 20.

estampas. [...] [Leda] introduzia nessa operação fria de imagens já prontas a gestualidade “romântica” da pintura – o que aumentava o caráter irônico de seu trabalho.⁷⁰

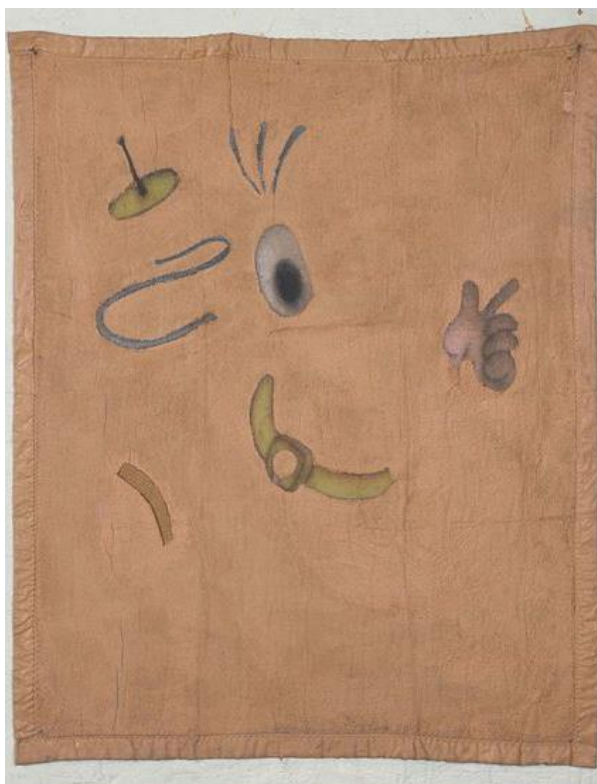


Figura 26. **Cobertor**. CATUNDA, Leda. 1983.

Em *Vedações*, Catunda cria um diálogo com formas e matérias. Com irreverência, mas sem deixar de lado as preocupações plásticas, as figuras passam a ser destacadas ou veladas em constante discussão figura-fundo. Assim descreve:

O procedimento de vedação foi a primeira ideia mais consistente utilizada para a realização de pinturas. Havia na concepção das ‘Vedações’ uma tentativa de controle sobre as etapas do processo, de manter uma fidelidade ao conceito de vedação, ao ato de vedar, uma atitude distanciada. Além do aspecto de uma pintura desapassionada, havia ainda a tentativa de repensar a própria noção de pintura, tal como vinha sendo entendida até aquele momento, no início dos anos oitenta. A intenção era a de criar uma pintura onde o aspecto sensível e as questões formais não fossem predominantes, dando espaço para uma clara visualização dos procedimentos empregados e apostando na potencialização da imagem, enquanto qualidade poética, através do emprego de superfícies já estampadas.⁷¹

⁷⁰ CHIARELLI, Tadeu. *Leda Catunda*. São Paulo: Cosac Naify Edições, 1998. p. 11 e 12.

⁷¹ CATUNDA, Leda. *Poética da maciez: pinturas e objetos*. 2003. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – ECA/USP, São Paulo, 2003, p. 11.

Em 14 de julho de 1984, em meio à circulação de cinco mil pessoas, foram apresentadas pinturas, esculturas, fotografias, instalações, vídeos, *performances* e várias vertentes de trabalhos, sem distinção de materiais ou técnicas, na exposição *Como vai você, Geração 80?* (Figuras 27, 28 e 29). O evento teve lugar na Escola de Artes Visuais do Parque Laje, no Rio de Janeiro, apresentando 123 artistas, com curadoria de Marcus de Lontra Costa, Paulo Roberto Leal e Sandra Mager.



Figura 27. Cartaz da exposição *Como vai você, Geração 80?*, 1984.



Figura 28. Foto panorâmica mostrando a obra *A Baleia*, de Frida Baranek, coberta pelas gaivotas de Carlos Mascarenhas, na exposição **Como vai você, Geração 80?**, 1984.



Figura 29. Foto aproximada mostrando a obra *A Baleia*, de Frida Baranek, coberta pelas gaivotas de Carlos Mascarenhas, na exposição **Como vai você, Geração 80?**, 1984.

Sem uma linguagem única, a mostra agrupava várias tendências. O período era de profusão de ideias, e a chegada da nova geração operava uma mudança no campo cultural da arte brasileira, com um ambiente artístico que mostrava uma produção fértil em várias frentes intercambiáveis.

Inicialmente não se tratava de uma exposição de/sobre pintura. Afinal, o conjunto de trabalhos expostos era bastante heterogêneo, abrangendo instalações, esculturas, *performances*, vídeos etc. Mas a tendência da época e o fato de que a maioria dos trabalhos estava inserida na categoria *pintura* contribuíram para que a mostra fosse considerada um manifesto público da volta da pintura ao Brasil, tanto pela crítica quanto pelos jornalistas que a divulgavam.

A grande repercussão da exposição acabou disseminando rapidamente o termo *Geração 80*, epíteto da nova geração de artistas, recebida com entusiasmo pelo público, pela crítica e pelo mercado, com discursos que reforçavam a ideia do retorno da pintura e seu caráter visceral, repleto de possibilidades de exploração.

O rótulo *Geração 80* viria a ser usado inúmeras vezes depois, para definir a natureza dos artistas e das obras, que transitavam despreziosamente por referências do passado, mediante técnicas artísticas contemporâneas, aparentemente afinadas à lógica transvanguardista. Alguns não gostavam do rótulo, mas, conforme Chiarelli, “se bem dimensionado, pertencer à ‘Geração 80’ pode equivaler ao fato de integrar um dos momentos mais profícuos da história da arte brasileira, que sem dúvida ainda dará muitos frutos”.⁷²

O termo transvanguarda foi cunhado em 1979 pelo crítico italiano Achille Bonito Oliva (1937-) para designar uma tendência da arte italiana exemplificada por artistas como Francesco Clemente, Mimmo Palladino, Enzo Cucchi, Sandro Chia e Nicola de Maria.

Na Itália, Achille Bonito Oliva cunhou a produção do período de *transvanguarda* [...] justamente por percorrer a história da arte e seus estilos de forma transversal e eclética e por juntar a alta cultura da tradição das vanguardas históricas e das *neovanguardas* com a baixa cultura dos ícones de massa. As imagens podiam, assim, vagar pelo aspecto histórico ou mítico, [...] ou ainda pela revisão otimista da urbanidade e dos *mass media* [...].⁷³

⁷² CHIARELLI, Tadeu. *Arte internacional brasileira*. São Paulo: Lemos-Editorial, 2002, p. 109.

⁷³ CANONGIA, Ligia. *Anos 80: embates de uma geração*. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 2010, p. 12.

Em contraste com a *arte povera*⁷⁴, os artistas transvanguardistas teorizavam o regresso à alegria e às cores na pintura, após um período de dominação da arte conceitual. Ao discorrer sobre a tendência, Oliva diz que a única área cultural em que a arte dos anos 80 opera é a transvanguarda. Os conceitos de Oliva foram rapidamente absorvidos pela crítica internacional da época e reproduzidos de forma generalizada pela crítica nacional, que os aplicou diretamente ao contexto brasileiro, sem uma análise mais profunda do conjunto de afirmações.

Foi então que o artista e crítico brasileiro Ricardo Basbaum (1961-), preocupado com a reprodução e a repercussão das ideias de Oliva, procurou recapitular criticamente os conceitos pautados.

Se a nível da crítica internacional encontramos um corpo teórico sistematizado legitimando (institucional e mercadologicamente) a nova pintura, no contexto brasileiro o acompanhamento da crítica de arte em relação à nova geração de artistas processa-se de forma diversa: a nova pintura brasileira legitima-se no circuito local desprovida de um discurso crítico que a objetive como produto pictórico portador de uma conceituação específica. Desta forma, ainda hoje é difícil não falar de Geração 80 como apenas um rótulo, já que inexistia uma reflexão diretamente direcionada a essa produção.⁷⁵

Para Basbaum era importante que os artistas brasileiros não passassem de mais um agrupamento de artistas sem singularidade, portanto era necessária uma observação crítica, direta e aprofundada da produção propriamente dita. Em geral, as comparações com a transvanguarda foram apressadas, afinal a nova geração desponta com uma gama de possibilidades próprias e fundamentais, características da arte brasileira contemporânea.

Apesar da vasta gama de produções, é possível destacar traços próprios na pintura brasileira da época, como bem define Amaral:

Os trabalhos de pintura desta nova geração configuram uma atitude pós-liberdade conquistada a partir das rupturas dos anos 60 (que levaram ao objeto, à *performance*, ao happening etc.). [...] Insiste-se na inexistência das vanguardas. No entanto, a 'transvanguarda' de Bonito Oliva não deixa de representar a tendência 'avançada' dos anos 80, exatamente pela inexistência de experimentações que derrubariam movimentos anteriormente exercitados. Ou seja, a transvanguarda passava a ser uma 'vanguarda', a despeito do revisionismo que a caracterizou. Foram características desta geração que

⁷⁴ A *Arte Povera* refere-se a uma aventura intelectual e artística cujos fundamentos ideológicos estão em oposição às propostas formalistas e consumistas da arte americana, traduzindo uma atitude moral e uma posição crítica, ética e política. Os artistas exprimem-se essencialmente por meio de instalações em que utilizam materiais orgânicos, simples, *pobres*, querendo elevar as coisas mais banais e insignificantes ao nível da arte.

⁷⁵ BASBAUM, Ricardo. *Pintura dos anos 80*: algumas observações críticas. Originalmente publicado em: Gávea. no. 6. Revista do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil. Rio de Janeiro. PUC, 1988, p. 46.

vimos no início da década passada: a pintura sem chassis, a lona substituindo o linho, os suportes mais livres possíveis, autonomia para a seleção de formatos, dimensões inusuais em seu gigantismo para jovens que apenas iniciavam, ainda sem mercado, uma postura profissional marcante e a inspiração no vocabulário europeu deglutido com o espírito.⁷⁶

Concorde-se ou não com Oliva, é inegável que durante os anos 1980 houve um retorno à pintura, como ressalta Ivo Mesquita:

[...] a volta à pintura proposta pelos trabalhos confirmaria o talento natural e a vocação da arte brasileira à contemporaneidade, pois o mesmo acontecia simultaneamente no resto do mundo. O *revival* da pintura naqueles anos foi, de imediato, interpretado como um retorno ao modo direto e sensual de o brasileiro se relacionar com as linguagens plásticas, como uma reação ao cerebralismo e ao excesso de metáforas da arte produzida pelas gerações anteriores (o que, no Brasil, significava não apenas o enfrentamento das questões da visualidade contemporânea, mas também estar num embate constante com a censura institucionalizada pelos militares). A consagração veio em 1985, quando Rodrigo Andrade, Fernando Barata, Carlito Carvalhosa, Leda Catunda, Fabio Miguez e Daniel Senise foram apresentados na Grande Tela da XVIII Bienal Internacional de São Paulo ao lado de artistas como Enzo Cucchi, Gunter Rambow, Martin Disler, Stefano Di Stasio, Dukoupil, Koberling, Middendorf, Salomé, Hubert Scheibl, Tadanori Yokoo, algumas das estrelas da cena internacional da época.⁷⁷

De fato, os pintores brasileiros romperam com o ideário estético e dedicaram-se às poéticas pessoais. Sobre as obras de arte da Geração 80, diz Frederico Morais:

Por mais aberta que seja a obra de arte, ela configura um universo próprio e o artista, portanto, deve falar de coisas que lhe são próprias, específicas. Da mesma maneira, quanto mais individualizada é sua obra, isto é, fruto de uma experiência vital, mais comunicativa ela será.⁷⁸

Na mostra *Imagens de Segunda Geração*, entre 3 de setembro e 3 de outubro de 1987, no Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, outras questões são levantadas. A propagação dos meios de comunicação, característica forte do período, facilita uma arte voltada para a apropriação de imagens diversas. Nesse sentido, a mostra lança um ponto de vista crítico sobre a produção artística emergente da época, que tinha como repertório comum reproduções de imagens veiculadas pela televisão, jornais e revistas.

⁷⁶ AMARAL, Aracy A. *Textos do Trópico de Capricórnio*: artigos e ensaios (1980-2005) – volume 3: Bienais e artistas contemporâneos no Brasil. São Paulo: Editora 34, 2008, p. 205-206.

⁷⁷ MESQUITA, Ivo. Território dos sentidos. In: *Daniel Senise. Ela que não está*. São Paulo: Cosac Naify edições, 1998. p.11.

⁷⁸ BASBAUM, Ricardo (org). *Arte contemporânea brasileira*: texturas, dicções, ficções estratégias. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001, p. 225.

O conceito de imagens de segunda geração foi adotado por Tadeu Chiarelli, por ocasião da mostra, da qual foi o curador, definindo-o como ressignificação de imagens pré-existentes, para a qual se utiliza do termo *Citacionismo*.

Uma das características mais marcantes na produção artística dos últimos dez anos é o ‘citacionismo’. Uma parcela considerável dos artistas atuais, além de recuperar sobretudo a pintura e a escultura, empreende uma viagem pelo universo de imagens produzidas pela humanidade através da história, disponível a todos pelos meios de comunicação de massa.⁷⁹

A citação de imagens já produzidas elaborada nas obras de arte contemporânea foi um procedimento muito usado por artistas nas últimas décadas, quando imagens de segunda geração estiveram cada vez mais presentes no repertório de artistas interessados em experimentação, que fogem das tradicionais vanguardas e rompem barreiras impostas pelo historicismo.

De acordo com Chiarelli, a recorrência do citacionismo é fruto da acumulação de imagens disponíveis em abundância nos meios de comunicação de massa, característica forte do período pós-Segunda Guerra, quando começam a se popularizar novas tecnologias de difusão de informações, como a televisão e o cinema, além do mundo editorial, que facilitou o acesso a revistas estrangeiras. Por isso Chiarelli ressalta:

Já no final da década de 70, no entanto, uma nova geração de artistas emerge no cenário da arte contemporânea, trazendo um outro relacionamento com a produção artística e – fato que interessa aqui – uma outra relação com ‘aquele banco de dados’, armazém de todas as imagens criadas pelo homem até hoje. Essa nova geração, nascida após o término da II Guerra Mundial, vivenciou de maneira mais totalizadora (praticamente desde o berço), os novos meios de comunicação – sobretudo a televisão, mas também revistas, cinemas, etc. –, recebendo sem nenhum tipo de resistência preconcebida um universo de informações fragmentado, cheio de imagens das mais diversas épocas e procedências, todas elas homogeneizadas em suas diferenças por essas mesmas mídias.⁸⁰

Postura semelhante assume Jimenez,⁸¹ ao considerar que “os artistas se inspiram na memória histórica, justapõem ou misturam de forma eclética estilos heterogêneos numa mesma obra”.

⁷⁹ CHIARELLI, Tadeu. *Arte internacional brasileira*. São Paulo: Lemos-Editorial, 2002, p. 100.

⁸⁰ Ibid., 2002, p. 106.

⁸¹ JIMENEZ, Marc. *O que é estética?* Tradução Fulvia M. L. Moretto. São Leopoldo, RS: Ed. UNISINOS, 1999, p. 377-378.

Cabe aqui discorrer, embora rapidamente, sobre o citacionismo e a apropriação, temas abordados em capítulo posterior. Alguns autores classificam o citacionismo como subcategoria da apropriação, capaz de estabelecer relações significativas com a releitura. Aracy Amaral, no texto “Os caminhos da arte e do citacionismo”⁸², de 1998, situa o citacionismo como prática comum entre os artistas modernos e contemporâneos, que se apropriam de obras consagradas da história da arte para criar as próprias obras, entabulando um diálogo entre os dois empreendimentos estéticos. Dois contextos diferentes para a mesma imagem que acabam criando intertextualidades nas artes plásticas.

A autora afirma que a referência ou citação de imagens erigidas pelo imaginário de outros artistas reconhecidos pela história da arte, a citação de si mesmos e a citação de imagens de massa não são particularidade nacional nem fruto de esvaziamento ou empobrecimento criativo dos artistas. Ela comprova o precedente internacional do citacionismo referindo-se à “[...] recorrência à imagética já produzida por outros [...]”, como Marcel Duchamp, ao recorrer a Leonardo da Vinci, e como Picasso, que “trabalharia em inúmeras versões de obras de outros artistas, seja no Fuzilamento (1814), de Francisco de Goya, para Guernica (1937), seja em As meninas (1656), de Diego Velázquez [...]”.

Ainda segundo Amaral, o citacionismo concretiza-se, sobretudo após a década de 1960, pela apropriação, e isso representaria na arte contemporânea uma aproximação desta com o mundo real e suas inovações tecnológicas.

A figura das *Três Graças*⁸³, imagem recorrente em representações na história da arte, representada por Sandro Botticelli (1445-1510), na obra *A Primavera* (Figuras 30 e 31), por Rafael Sanzio (1483-1520), na obra *As Três Graças* (Figura 32), e por Pieter Paul Rubens (1577-1640), na obra também chamada *As Três Graças* (Figura 33), entre outros trabalhos, foi retratada por Leda Catunda, na obra *As Três Graças* (Figura 34), ao explorar o citacionismo de forma bem-humorada. Muito parecido com a representação de Pieter Paul Rubens, a obra de Catunda se reveste de um tom caricatural bem característico dos seus trabalhos na década de 1980.

⁸² AMARAL, Aracy A. Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005) – volume 1: Vol. 1: Modernismo, arte moderna e o compromisso com o lugar. São Paulo: Editora 34, 2006. p. 312-317.

⁸³ Também chamadas de *cárites*, as *graças* são deusas que, na mitologia grega, simbolizam habitualmente a beleza, o encanto e a abundância. Costumam ser representadas como três jovens nuas, de pé e com as mãos pousadas nos ombros umas das outras. A do meio encontra-se habitualmente virada de costas em relação ao espectador. *As Três Graças* são uma das mais famosas composições plásticas da Grécia antiga, reproduzida e recriada por múltiplos artistas ao longo dos séculos, desde a Antiguidade clássica até os nossos dias, sobretudo durante o Império Romano, a época do Renascimento (séculos XV e XVI) e a do Neoclassicismo (séculos XVIII e XIX). Na arte contemporânea, reencontramos *As Três Graças* em diversas obras de vários artistas, por vezes num contexto iconoclasta e de subversão do conceito original.

A artista trabalha a pintura despida dos elementos clássicos que a constroem. Aproveitando a imagem de uma toalha, ela retrata as *Três Graças* de forma autônoma, voltada para sua essência expressiva – cor, matéria e conceito, explorando a superfície e percebendo as modalidades artísticas como meio.



Figura 30. **A Primavera.** BOTTICELLI, Sandro. 1482.



Figura 31. **Detalhe da obra A Primavera.** BOTTICELLI, Sandro. 1482.



Figura 32. **As Três Graças**. SANZIO, Rafael. 1503/4.



Figura 33. **As Três Graças**. RUBENS, Pieter Paul. 1635.



Figura 34. **As Três Graças**. CATUNDA, Leda. 1987.

Assim como os artistas que despontaram nos anos 1980, Leda Catunda continua privilegiando a recuperação do fazer manual garantido pelo ato pictórico. Segundo Cochiarelli:

Leda Catunda é uma das artistas dessa geração que mais preserva o procedimento dos artistas conceituais, elabora sua produção a partir de uma visão crítica dos códigos tradicionais da visualidade. Privilegiando materiais e imagens tanto da cultura ‘alta’ quanto da ‘baixa’, Leda realiza uma das trajetórias mais criativas entre os artistas de sua época.⁸⁴

Apesar de inserida na geração que resgata a pintura, Catunda considera seu trabalho como um processo de experimentações relacionado à variedade de superfícies e técnicas com as quais trabalha, mantendo um posicionamento distante das tradicionais funções

⁸⁴ CHIARELLI, Tadeu. *Arte Internacional Brasileira*. São Paulo: Lemos-Editorial, 2002, p. 109.

atribuídas às tintas na pintura, “tais como a de construir a figura, ou de criar um espaço virtual no plano, ou mesmo na tradição mais recente da arte moderna, de falar de sua própria natureza no sentido de ser matéria de pintura, cor ou pura plasticidade”.⁸⁵

Assim, seu percurso poético é repleto de combinações de linguagens e materiais diversos, que possibilitam criações muito além da pintura, da apropriação, do objeto, em um universo rico de possibilidades pelo qual transita a arte contemporânea.

⁸⁵ CATUNDA, Leda. *Poética da maciez: pinturas e objetos*. 2003. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – ECA/USP, São Paulo, 2003.

2 DA APROPRIAÇÃO AO TRABALHO AUTORAL

Durante a vanguarda histórica os dadaístas e os cubistas deram sua contribuição à apropriação, seja associando elementos e recortes de materiais impressos, seja utilizando imagens de obras de artistas consagrados, mediante objetos retirados do cotidiano e até descartados. Para os artistas, não se trata apenas de apropriar-se de imagens ou objetos, mas de reconfigurar a matéria de acordo com princípios pessoais.

É por esse viés, com a contribuição dos dadaístas e cubistas, que a *pop art* envereda. A aceleração do modo de vida, que acarretou mudanças drásticas na sociedade, serviu de inspiração para as apropriações durante a *pop art*. A partir desse momento o uso de imagens de segunda geração, ou imagens apropriadas, torna-se prática comum, acompanhando o desenvolvimento dos mais variados processos de reprodução de imagens, que passaram a ser percebidas como palimpsesto.

A *pop art* surgiu na Inglaterra em 1956, com Richard Hamilton, e quase ao mesmo tempo, nos Estados Unidos, a partir das produções de Robert Rauschenberg e Jasper Johns. Segundo Buchloh, “a partir de meados dos anos 50, os modos de apropriação, bem equilibrados e moderados, e a bem-sucedida síntese de radicalismo e convencionalismo relativos delimitam a posição da *pop art* americana”.⁸⁶

No Brasil a influência da *pop art* se dá no contexto da ditadura militar, portanto as obras trazem denúncias políticas e sociais, em uma visão subvertida da *pop art* americana, que, embora também contestadora, apropria-se mais levemente da linguagem da *mass media*. Quando Duchamp, no início do século XX, expõe um objeto manufaturado como obra de arte, desestrutura a noção de arte pautada nos conceitos de originalidade e de valorização do gesto criador do artista. E em 1977, com a exposição *Pictures*, em Nova York, a tendência apropriacionista ganha força como modelo e representação de estilo para muitos artistas a partir de 1970. Conforme Tone,

Pictures foi o termo proposto por Douglas Crimp para conceituar uma produção que assumia uma posição crítico-analítica em relação ao mundo das imagens. Esses trabalhos baseavam-se numa prática apropriativa que buscava revelar os mecanismos da cultura comercial.⁸⁷

⁸⁶ BUCHLOH, Benjamin. *Procedimentos alegóricos: apropriação e montagem na arte contemporânea*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA, Rio de Janeiro: UFRJ, ano VII, número 7, 2000, p. 182.

⁸⁷ CATUNDA, Leda. Leda Catunda: entrevista comentada. In: *LEDA CATUNDA 1983–2008*. São Paulo: Pinacoteca, 2009, p. 19.

Donald Crimp (1944-) é um nome indispensável no que diz respeito à apropriação na arte contemporânea, pela sua prática curatorial e crítica, que revelou importantes nomes da chamada *Appropriation Art*, como Cindy Sherman, Sherrie Levine e Richard Prince. Foi ele o curador da exposição *Pictures*, na galeria *Artists Space*, com artistas que trabalhavam com imagens diretamente apropriadas de outras e refletiam o mundo circundante, com o qual, conseqüentemente, mantinham um tenso diálogo de significações.

Apropriação, pastiche, citação – esses métodos estendem-se virtualmente a todos os aspectos de nossa cultura, dos produtos mais unicamente calculados da indústria da moda e do entretenimento às atividades críticas mais comprometidas dos artistas; das obras mais claramente retrógradadas [...] às práticas aparentemente mais progressistas.⁸⁸

De forma contestadora ou apenas com a intenção de ressignificar, as estratégias de apropriação problematizam valores e subvertem conceitos referentes à originalidade e à autoria. Enquanto Bourriaud atesta que o artista pós-produtor tem consciência de que a cultura disponibiliza uma infindável gama de produtos dos quais pode apropriar-se, reinterpretando-os e reproduzindo-os, ou simplesmente reexpondo-os em contextos alterados, o crítico americano Arthur Coleman Danto questiona o *fim da arte*. Ou seja, o fim da arte como reprodução do real, representando o momento em que a arte indaga da própria identidade por meio das obras. É como se, alcançada a autonomia, a arte passasse a produzir obras com o propósito de investigar filosoficamente *o que é a arte*. Conforme Danto,

[...] o artista de vanguarda busca explorar justamente essas fronteiras para ver até que ponto consegue produzir uma obra que, a despeito de manter-se dentro dos limites de um gênero, foge de uma ou de outra das características que supostamente o definem. Assim, temos pintura abstrata, romances sem enredo, versos sem rima e música atonal, para citar apenas alguns dos monumentos erigidos a essa modalidade de exploração de categorias.⁸⁹

Quando Leda Catunda inicia *Vedações*, apropriando-se de materiais industrializados, apresenta um pouco da *pop art* americana, aplicando tinta diretamente em toalhas, flanelas, cobertores, lençóis e mais uma gama de tecidos, já estampados, escondendo e destacando as imagens existentes:

⁸⁸ CRIMP, Douglas. *Apropriadando-se da apropriação*. In: _____. *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 115.

⁸⁹ DANTO, Arthur C. *A transfiguração do lugar comum: uma filosofia da arte*; tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 208.

Cada obra se estrutura de uma maneira, e elas são sempre o suporte para a imagem. A imagem completa o assunto. Senão, fica um exercício muito formal, um exercício de habilidade. As imagens trazem o comentário, imagens apropriadas, que estão no cotidiano, e outras que eu mesma escolho, como fotos e estampas.⁹⁰

Nas interferências de Catunda, em suas *Vedações*, a apropriação das imagens pré-existentes é recorrente, bem como nas obras em que se apropria de objetos banais, do cotidiano, para suas composições pictóricas, que caminham para além da pintura, vestindo-se “de uma visualidade extravagante, saturados de cores fortes, agrestes, seu corpo frequentemente se projetando para além da parede, na direção de quem o observa”.⁹¹

Sem dúvida, a apropriação é uma técnica recorrente e indissociável da poética de Catunda. Como atesta Chiarelli, “no entanto, a singularidade do trabalho de Leda, no início, não se dava apenas pela costura e pelo uso de materiais heterodoxos para a sua produção”⁹². A artista reorganiza imagens e objetos, criando leituras e significações: “em paralelo às suas apropriações, a artista, além de ‘retificar’ as estampas já prontas [...], produzia os seus próprios *ready-mades*”.⁹³

2.1 BREVE HISTÓRICO DA PRÁTICA APROPRIACIONISTA NA ARTE

O início do século XX foi marcado por movimentos que trouxeram novas maneiras de encarar a arte, fazendo surgir diversas práticas artísticas, entre elas a apropriação de elementos que variam de objetos e imagens até ideias.

Embora o termo não tenha sido proferido no momento inicial, muitos historiadores consideram como primeiro marco da apropriação o Modernismo, quando imagens e objetos incorporados tornam-se constituintes de muitas obras e largamente empregados em diferentes escolas e movimentos artísticos, que lhes atribuem variados sentidos. A propósito, Danto diz:

[...] a principal contribuição artística da década foi o surgimento da imagem apropriada – a apropriação de imagens com sentido e identidade estabelecidos, conferindo-lhes um sentido e uma identidade novos. Como qualquer imagem

⁹⁰ CATUNDA, Leda. Leda Catunda: entrevista comentada. In: *LEDA CATUNDA 1983–2008*. São Paulo: Pinacoteca, 2009, p. 19.

⁹¹ Ibid., 2009, p. 13.

⁹² CHIARELLI, Tadeu. *Leda Catunda*. São Paulo: Cosac Naify Edições, 1998, p. 16.

⁹³ CHIARELLI, loc. cit.

poderia ser apropriada, segue-se imediatamente que não poderia haver uniformidade estilística perceptual entre as imagens apropriadas.⁹⁴

O Cubismo é considerado o ponto inicial do apropriaacionismo no meio artístico, e citado como tal em diversos livros de História da Arte. Os artistas do movimento passam a inserir em suas obras materiais concretos do cotidiano, por meio das colagens.

No Cubismo, artistas como Pablo Picasso (1881-1973) e Georges Braque (1882-1963) rompem quase completamente com a representação, por meio de obras produzidas a partir de 1912, contribuindo com a prática apropriaacionista ao adicionarem elementos diversos (recortes de jornais, pedaços de madeira, cartas de baralho e caracteres tipográficos, entre outros), mudando a direção do pensamento sobre a arte, na medida em que tal prática liberta o artista da submissão à superfície tradicional. Sobre o Cubismo, Giulio Carlo Argan (1909-1992) comenta:

O espaço do quadro, enquanto espaço real, é capaz de acolher elementos retirados diretamente da realidade; uma das inovações técnicas mais sensacionais é, de fato, a aplicação de pedaços de papel, de tecido etc. (*collage*). É uma maneira drástica de destruir o preconceito de que a superfície do quadro era um plano *para além* do qual se distinguia a invenção de um acontecimento: a pintura, a partir de agora, é uma construção cromática *sobre* o suporte da superfície.⁹⁵

A obra de Pablo Picasso *Natureza morta com cadeira de palha*, de 1912 (Figura 35), produzida no período do Cubismo sintético, retrata bem o processo de incorporação de elementos do cotidiano na pintura. Nessa obra Picasso introduz um elemento real para representar a cadeira – um pedaço de oleado⁹⁶ que imita o assento de palhinha – e ainda utiliza uma corda como moldura.

⁹⁴ DANTO, A. C. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da História*. São Paulo: Odysseus Editora, 2006, p. 18-19.

⁹⁵ ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna: Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p.

⁹⁶ Lona impermeabilizada por uma camada de verniz.



Figura 35. **Natureza morta com cadeira de palha.** PABLO, Picasso. 1912.

As colagens cubistas ocorrem quase que simultaneamente com outras correntes artísticas e com os *ready-mades* de Marcel Duchamp (1888-1968), que, apropriando-se de objetos com funcionalidade específica, transforma a natureza simbólica da arte. Deslocando os objetos do contexto habitual, sugere que os trabalhos não se baseiem exclusivamente nas características do objeto, mas nas questões que a sua presença provoca no observador.

Um movimento artístico que negue a arte é um contra-senso, e *Dada* é este contra-senso. Negando o sistema de valores por inteiro, nega-se a si mesmo como valor e também como função, sendo a função uma ação dotada de finalidade e valor. Reduz-se assim a uma pura ação, imotivada e gratuita, mas justamente por isso desmistificadora em relação aos valores constituídos. *Dada* não quer produzir obras de arte, e sim ‘produzir-se’ em intervenções em série, deliberadamente imprevisíveis, insensatas, absurdas.⁹⁷

Em 1913, Duchamp apresenta seu primeiro *ready-made*, classificado como *ready-made* retificado, que consistia em uma roda de bicicleta acoplada a uma cadeira de madeira (Figura 36). Assim, Duchamp eleva objetos utilitários, sem nenhum valor estético em si, à condição de obras de arte, na medida em que eles adquirem assinatura e espaço em exposições, museus ou galerias. Segundo Archer,

Com os *readymades*, Duchamp pedia que o observador pensasse sobre o que definia a singularidade da obra de arte em meio à multiplicidade de todos os outros objetos. [...] Duchamp inventara o termo ‘*readymade*’ para descrever os objetos fabricados em série que ele escolhia, comprava e, a seguir, designava como obras de arte.⁹⁸

⁹⁷ ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 356.

⁹⁸ ARCHER, Michael. *Arte Contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012, p. 3.



Figura 36. **Roda de bicicleta.** DUCHAMP, Marcel. 1951.

Por volta de 1920, aparecem os primeiros *objets trouvés*⁹⁹. Assim como os *ready-mades*, eles também partem da apropriação e subtração do sentido. Ao contrário dos *ready-mades*, no entanto, não são escolhidos pelo acaso, mas por suas funções estéticas (Figura 37).

Enquanto os *ready-mades* se apoiam na indiferença visual, os *objets trouvés* seguem um critério de gosto e beleza, mesmo que um tanto estranha, e embora ajam como provocadores, o artista reconhece no achado um objeto estético.



Figura 37. **Cabeça de touro.** PICASSO, Pablo. 1942.

⁹⁹ Em português, objeto encontrado.

No período das vanguardas as práticas de apropriação se fundamentam, sendo essa uma característica da arte pós-moderna. As décadas de 1950 e 1960 assistem ao surgimento do *Nouveau Réalisme* e da *pop art*, cujas obras baseiam-se na exploração das potencialidades expressivas das matérias, a fim de conferir nova importância aos objetos comuns, retirados do imaginário que cerca a cultura de massa e a vida cotidiana numa apropriação do imenso volume de imagens diariamente produzidas para retratar a sociedade consumista. Segundo Basbaum, foi o momento no qual

o artista apropria-se de uma visualidade gerada pela sociedade industrializada (e que basicamente desempenha papéis de sustentação dessa sociedade) para comentá-la a partir do saber pictórico, numa operação menos quantitativa (serialidade da Pop Art, apropriações dos Novos Realistas) e mais qualitativa (trabalhar a espessura material das imagens).¹⁰⁰

Embora rejeitando cânones anteriores, os artistas do *Nouveau Réalisme* se baseavam nas teorias dos dadaístas¹⁰¹, enfatizando a apropriação do real por objetos selecionados, de forma a serem utilizados ou modificados com uma intenção específica.

No trabalho do escultor francês Arman (1928-2005), um dos fundadores do movimento, é nítida a questão da apropriação e acumulação de objetos, como forma de integrar à arte a vida cotidiana e a indústria, proclamando a ideia de fim da pintura, base do ideal do movimento (Figura 38), a respeito do qual o crítico de arte Pierre Restany (1930-2003), citado por Argan, afirma:

Estes novos realistas consideram o mundo como um quadro, a grande obra fundamental da qual se tornam certos fragmentos dotados de significado universal. Mostram-nos o real nos diversos aspectos de sua totalidade expressiva. O que se manifesta pelo tratamento dessas objetivas é a realidade toda, o bem comum da atividade dos homens, a *Natureza do século XX*, tecnológica, industrial, publicitária, urbana.¹⁰²

¹⁰⁰ BASBAUM, Ricardo. *Pintura dos anos 80: algumas observações críticas*. Originalmente publicado em: Gávea. no. 6. Revista do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil. Rio de Janeiro. PUC, 1988, p. 43.

¹⁰¹ Também conhecido como *Movimento Dadá*, esta vanguarda foi criada por um grupo de artistas (pintores, escritores e poetas) refugiados da Primeira Guerra Mundial, em 1916, em Zurique, na Suíça. As obras do movimento consistiam na desconstrução da arte tradicional, tendo como proposta a ideia da desordem, do caos e do acaso. Com isso, o propósito dos artistas dadaístas era criar uma arte de protesto que chocasse a sociedade burguesa.

¹⁰² ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 555.



Figura 38. **Arteriosclerose**. Arman. 1961.

A partir de 1950, trabalhos de Robert Rauschenberg (1925-2008), denominados *Neo-dadá*, oferecem questionamentos provocadores especialmente embasados nas ideias do movimento Dadá, fazendo uso de objetos extra-artísticos em suas composições. O artista produz uma série de pinturas, denominadas *combine paintings*¹⁰³, agregando à pintura materiais heteróclitos: fotografias, animais empalhados, pneus e madeira, entre muitos outros (Figura 39).



Figura 39. **Odalisca**. RAUSCHENBERG, Robert. 1955.

¹⁰³ *Combine paintings* foi um termo comumente usado a partir dos trabalhos de Robert Rauschenberg, quando este propõe híbridos de pintura e esculturas (assemblagens).

A prática artística de Rauschenberg enquadra-se no conceito de *assemblage*, com obras executadas a partir da estética da acumulação, que não se classificam nem como esculturas, nem como pinturas, combinando objetos díspares em colagens tridimensionais: madeiras, papel, cortiça, metal e pedras, entre tantas matérias completamente improváveis para obras de arte.

Considerados como desdobramento das colagens, e também classificados dentro dos movimentos apropriaacionistas, os *assemblages* se apresentam em obras produzidas com objetos desconexos, justapostos, amparados na ideia de acaso e de escolha aleatória, sem perderem seu sentido original. Segundo Archer,

Existem duas ideias-chaves amalgamadas à palavra ‘assemblage’. A primeira é a de que, por mais que a união de certas imagens e objetos possa produzir arte, tais imagens e objetos jamais perdem totalmente sua identificação com o mundo comum, cotidiano, de onde foram tirados. A segunda é a de que essa conexão com o cotidiano, desde que não nos envergonhemos dela, deixa o caminho livre para o uso de uma vasta gama de materiais e técnicas até agora não associados com o fazer artístico.¹⁰⁴

O termo foi usado pela primeira vez pelo francês Jean Dubuffet (1901-1985), em referência à sua obra *Cheveux de Sylvain* (Figura 40), e se popularizou após a exposição *The art of Assemblage*¹⁰⁵, em 1961, no Museum of Modern Art – MoMA, de Nova York, com curadoria de Willian C. Seitz¹⁰⁶, reunindo 130 obras de artistas na maioria americanos, incluindo Georges Braque, Joseph Cornell, Marcel Duchamp, Pablo Picasso, Man Ray e Robert Rauschenberg, além do próprio Jean Dubuffet.

¹⁰⁴ ARCHER, Michael. *Arte Contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012, p. 4.

¹⁰⁵ Catálogo da exposição.

¹⁰⁶ Willian C. Seitz (1914-1974) foi curador do MoMA de 1960 a 1970.



Figura 40. **Cheveux de Sylvain**. DUBUFFET, Jean. 1953.

A *pop art* emerge no cenário artístico, com força, no início dos anos 1960, como tentativa de rompimento da distinção entre belas artes e arte popular. Segundo Santaella,

[...] a *Pop Art* não está preocupada com a representação da natureza, mas da realidade urbana. A arte propõe relações de ambiguidade com a cultura de massas, é uma celebração da cultura americana, mas apresenta, ao mesmo tempo, um tom crítico ao crescente consumo. Não se trata de uma mera apropriação de imagens e objetos do cotidiano, mas de uma tradução semiótica, um modo de recontextualizar.¹⁰⁷

Para alguns significava um rebaixamento de aspirações, acarretando degeneração do gosto, mas para outros ela decretava o fim de uma ditadura estética que exigia uma nova sensibilidade para sua compreensão. De fato, as críticas ao movimento foram muitas, apoiando-o ou recriminando-o, como o crítico americano Clement Greenberg (1909-1994), que deixou claro seu repúdio ao movimento. Conforme Couto, para Greenberg, a *pop art* era “uma corrente vanguardista, e não verdadeiramente de vanguarda”¹⁰⁸. Segundo Greenberg:

Por mais divertida que seja a *pop art*, não a considero realmente original. A *pop art* desafia o gosto apenas superficialmente. Até agora (com exceção, talvez de Jasper Johns), a *pop art* equivale a um novo episódio na história do

¹⁰⁷ SANTAELLA, Lucia. *Por que as comunicações e as artes estão convergindo?* 2005. In: WANNER, Maria Celeste de Almeida. Salvador: EDUFBA, 2010. p. 147.

¹⁰⁸ COUTO, M. F. M. *Dois visões sobre a pop art: Clement Greenberg e Arthur Danto*, 12/2003, Arte & Ensaios, Vol. 1, Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 2003, p. 51.

gosto, mas não a um episódio autenticamente novo na evolução da arte contemporânea.¹⁰⁹

Enquanto Greenberg declarava sua aversão pela estética *pop*, considerada por ele “um rebaixamento dos padrões estéticos da autêntica arte de vanguarda”¹¹⁰, Danto “celebrava o fim da ‘ditadura dos expressionistas abstratos’ e o esfacelamento dos critérios de julgamento por eles impostos”.¹¹¹

Para Danto a eclosão da *pop art* decretava o início de uma nova era, marcada por uma visão pluralista da produção e dos debates artísticos. Segundo ele, “o contemporâneo é, de determinada perspectiva de alguns, uma condição de perfeita entropia estética. Mas é, também um período de impecável liberdade estética. Hoje não há mais qualquer limite histórico. Tudo é permitido”.¹¹²

Tantos questionamentos da *pop art* motivaram uma série de teóricos a indagar se era chegado o *fim da arte*. Não da arte propriamente dita, mas de um tipo de arte fiel a um processo histórico, pautada pelas noções de estilo e movimentos, e pela crença em uma linha evolutiva entre eles.

O escritor e crítico Ferreira Gullar (1930-2006) aborda o fim da arte, apontando que tal questionamento dirige-se à problemática dos suportes, quando afirma que “a discussão em torno da *antiarte* e do fim da arte diz respeito à eliminação ou destruição do quadro como suporte da pintura”.¹¹³ Outro questionador da morte da arte é Lorenzo Mammì, ao afirmar:

Nas décadas de 1960 e 1970, a arte viveu celebrando a própria morte. Dissolvendo a distinção entre arte e vida, renunciando a seu corpo sensível, buscando o limite do impronunciável ou do invisível, toda obra se propunha virtualmente a ser a última, aquela que declarava xeque-mate ao sistema da arte. A geração 80 pareceu reagir contra isso, reivindicando o direito a um jogo livre e exuberante com um repertório herdado. Recuperava assim um amplo território de imagens, mas essas imagens já não remetiam a nada além da própria história da arte. Irônica por excelência, produzia obras que falavam de outras obras, metáforas de metáforas.¹¹⁴

¹⁰⁹ GREENBERG, C. *Clement Greenberg e o debate crítico*. Org. Glória Ferreira e Cecília Cotrim de Melo. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p. 115.

¹¹⁰ COUTO, 2003, p. 53.

¹¹¹ Ibid., p. 53.

¹¹² DANTO, A. C. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da História*. São Paulo: Odysseus Editora, 2006, p. 15.

¹¹³ GULLAR, Ferreira. *Argumentação contra a morte da arte*. Rio de Janeiro: Revan. 1997, p. 23.

¹¹⁴ MAMMÌ, Lorenzo. *O que resta: arte e crítica da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 13.

Enquanto isso, para Argan “a chamada morte da arte não é senão a decadência consumada de um conjunto de técnicas artesanais, que já não se coordena com o sistema industrial da produção – em muitos casos, da produção dos mesmos tipos de coisas que eram produzidas pela arte”.¹¹⁵

Arthur Coleman Danto teorizava esse fim não como algo negativo, mas como início de um período em que a arte se desvincula das suas amarras históricas. A partir daquele momento o único compromisso dos artistas seria com a liberdade absoluta, inclusive de colar, citar e se apropriar.

A década de 1960 foi um paroxismo de estilos, e no decorrer dela, com as controvérsias, ao que me parece – e isto foi, em primeiro lugar, o fundamento de meu discurso sobre o ‘fim da arte’ – aos poucos foi ficando claro, primeiro por meios dos *nouveaux realistes* e do *pop*, que não havia uma forma especial para a aparência das obras de arte em contraste com o que eu havia designado ‘coisas meramente reais’. Para usar o meu exemplo favorito, nada precisa marcar externamente a diferença entre a *Brillo Box* de Andy Warhol e as caixas de Brillo do supermercado. E a arte conceitual demonstrou que não era preciso nem mesmo ser um objeto visual palpável para que algo fosse uma obra de arte visual. Isso significava que não se poderia mais ensinar o significado da arte por meio de exemplos. Significava que, no que se refere às aparências, tudo poderia ser uma obra de arte e também significava que, se fosse o caso de descobrir o que era a arte, seria preciso voltar-se da experiência do sentido para o pensamento.¹¹⁶

Danto engendra seu interesse pela *pop art* e, especificamente pela *Brillo Box* (Figura 41) de Andy Warhol (1928-1987), ao confrontá-la pela primeira vez em 1964, em uma galeria de arte, em Nova York, conforme relata no prefácio do livro *A transfiguração do lugar comum*.

Em 1964, as embalagens de papelão¹¹⁷ de Andy Warhol, exibidas em grandes pilhas como num depósito de supermercado, me deixaram estupefato. Aceitei-as prontamente como arte, mas depois me perguntei por que aquelas caixas eram arte enquanto as embalagens comuns dos supermercados não eram. Compreendi então que essa dúvida tinha a forma de um problema filosófico.¹¹⁸

¹¹⁵ ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 588.

¹¹⁶ DANTO, A. C. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da História*. São Paulo: Odysseus Editora, 2006, p. 16.

¹¹⁷ Danto se refere à obra como sendo de papelão, mas as caixas eram de madeira.

¹¹⁸ Id. *A transfiguração do lugar comum*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2005, prefácio.



Figura 41. **Brillo Box**. WAHROL, Andy. 1964.

Em 1964, no ensaio *The Artworld*, Danto faz uma reflexão crítica sobre o conceito de arte, motivado pelo primeiro contato com as *Brillo boxes*. Assim, ele observa:

O que, afinal de contas, faz a diferença entre uma caixa de sabão Brillo e uma obra de arte consistente de uma caixa de sabão Brillo é uma certa teoria da arte. É a teoria que a recebe no mundo da arte e a impede de recair na condição do objeto real que ela é [...]. É claro que, sem a teoria, é improvável que alguém veja isso como arte, e a fim de vê-lo como parte do mundo da arte, a pessoa deve dominar uma boa dose de teoria artística, assim como uma quantia considerável da história da recente pintura nova-iorquina. Isso poderia não ter sido arte cinquenta anos atrás. [...] O mundo tem que estar pronto para certas coisas – o mundo da arte não menos do que o real. É o papel das teorias artísticas, hoje como sempre, tornar o mundo da arte e a própria arte possíveis.¹¹⁹

Se pensarmos na obra de Andy Warhol, elaborada com as caixas de sabão *Brillo*, temos clara a noção da recontextualização, partindo da apropriação como estratégia crítica e gerando novos significados. Assim, Domingues observa: “a produção de significado foi alcançada pela apropriação e pela recontextualização de material descoberto casualmente

¹¹⁹ DANTO, Arthur C. *O mundo da arte*. Tradução de Rodrigo Duarte. Revista ArteFilosofia, Ouro Preto, n.1, p. 13-25, jul. 2006, p. 22.

ou já pronto. Longe de suas origens esotéricas como um modo de crítica, a recontextualização tornou-se agora a maneira normal de gerar novos conteúdos”.¹²⁰

Considerando que Duchamp já provara que qualquer coisa poderia ser arte, a justificativa de Danto, que se apoia em uma perspectiva histórica, segundo a qual a arte evolui junto com a teoria artística, de fato nos leva a crer que suas proposições estavam certas, e a década de 1960 foi um período de ruptura e descontinuidade na arte. A partir daí, segundo Danto, os artistas contemporâneos

havia se transformado em pensadores visuais, em que o sentido das obras está tão fora do alcance do olhar que só temos acesso a elas através de exercícios de interpretação bastante elaborados. Nesse sentido eles também são os filhos/ herdeiros de Duchamp, que lhes mostrou como fazer filosofia fazendo arte.¹²¹

No ensaio *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*, Nicolas Bourriaud define a apropriação como “a primeira fase da pós-produção”¹²². Para ele “não se trata mais de fabricar um objeto, mas de escolher entre os objetos existentes e utilizar ou modificar o item escolhido, seguindo uma intenção específica”¹²³.

As ações de apropriação contemporâneas, para Bourriaud, passam por todos os códigos da cultura, por todo o espectro de formas da vida quotidiana e pelo legado de todas as obras do patrimônio histórico mundial, relacionando, segundo o projeto ou diferentes projetos de cada artista, elementos de modo a funcionarem numa obra diferentemente das que originaram tais *empréstimos*.

Todas essas práticas artísticas, embora muito heterogêneas em termos formais, compartilham o fato de recorrer a formas *já produzidas*. Elas mostram uma vontade de inscrever a obra de arte numa rede de signos e significações, em vez de considerá-la como forma autônoma ou original. Não se trata mais de criar a partir de um material virgem, e sim de encontrar um modo de inserção nos inúmeros fluxos da produção.¹²⁴

Bourriaud compara o artista contemporâneo à figura de um ator que trabalha com a informação disponível no universo cultural, alguém que se apropria das suas formas e

¹²⁰ DOMINGUES, D., org. *Arte e vida no século XXI: tecnologia, ciência e criatividade*. São Paulo: Editora UNESP, 2003, p. 171.

¹²¹ DANTO, Arthur C. *Marcel Duchamp e o fim do gosto: uma defesa da arte contemporânea*, 2008, p.27.

¹²² BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009, p. 22.

¹²³ Ibid, 2009, p. 22.

¹²⁴ BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009, p. 12-13.

lhes dá outra configuração, modificando o contexto, alterando a imagem ou simplesmente reapresentando as suas escolhas numa sequência diferente da original.

Nessa nova forma cultural que pode ser designada como cultura do uso ou cultura da atividade, a obra de arte funciona como o término provisório de uma rede de elementos interconectados, como uma narrativa que prolonga e reintegra as narrativas anteriores.¹²⁵

Nas práticas expressivas contemporâneas as ideias são representadas mediante linguagens particulares em uma busca da interação entre o pensar e o fazer artístico. Como se referia Bourriaud, o desafio do artista contemporâneo reside no engenho para a criação de projetos geradores de discursos que extrapolem lugares-comuns, de modo a potenciar outras singularidades.

Cabe a nós julgar as obras de arte em função das relações que elas criam dentro do contexto específico em que se debatem. Pois a arte – e afinal não vejo outra definição que englobe todas as demais – é uma atividade que consiste em produzir relações com o mundo, em materializar de uma ou outra forma suas relações com o tempo e o espaço.¹²⁶

A reutilização de imagens e objetos, iniciada pelas vanguardas históricas, tem como um dos principais fundamentos a reinvenção do original por intermédio de uma reformulação contextual. Nas últimas décadas os artistas contemporâneos se utilizam cada vez mais da apropriação como forma de expressão artística. As apropriações nas obras de arte, que confundem conceitos variados que certamente lhes são associados (noções de autoria, originalidade, caráter único e singularidade da obra), são confundidas, em alguns casos, com a pirataria ou o plágio. Conforme o crítico americano Hal Foster,

O movimento apropriacionista usa a reprodução fotográfica para questionar o caráter único e singular da pintura, tal como nas primeiras cópias dos mestres modernistas por Sherrie Levine. Ao mesmo tempo em que impulsiona o ilusionismo fotográfico para um momento de implosão, como nas primeiras refotografias de Prince, ou inverte esse ilusionismo para questionar a verdade documental do meio fotográfico, o valor referencial da representação, como nas primeiras foto-textos de Barbara Kruger.¹²⁷

¹²⁵ Ibid., 2009, p. 16.

¹²⁶ Ibid., 2009, p. 110.

¹²⁷ FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda do século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 145.

A artista americana Sherrie Levine (1947-) tem a série intitulada *After Walker Evans*¹²⁸ como um dos seus trabalhos mais representativos (as figuras 42 e 43 mostram imagens da série). O trabalho consiste em 22 imagens reprografadas a partir de um catálogo de exposição intitulado *First and Last*, do fotógrafo Walker Evans (1903-1975).



Figura 42. *After Walker Evans: 1*. LEVINE, Sherrie. 1981.

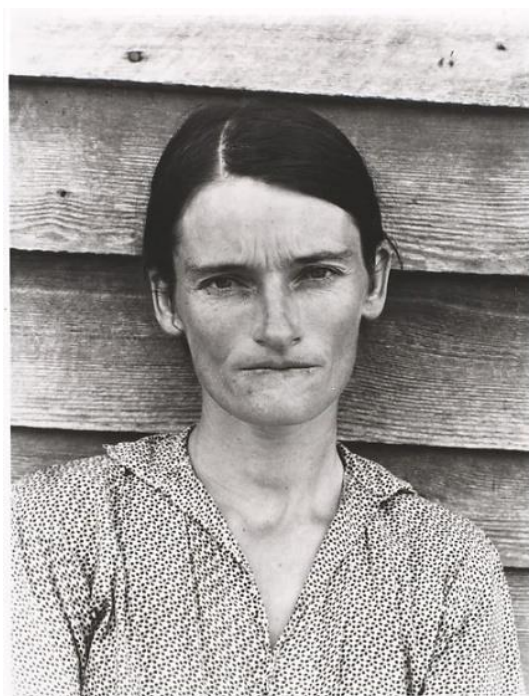


Figura 43. *After Walker Evans: 4*. LEVINE, Sherrie. 1981.

¹²⁸ O trabalho foi exposto pela primeira vez em 1981, na Metro Pictures Gallery, em Nova York. As fotografias da série são nomeadas com o mesmo título, *After Walker Evans*, acrescidas de um número em sequência.

Levine introduz no seu ato apropriativo outra perspectiva relativa à imagem, que aqui aparece como material apresentado em novo contexto e adquirindo um novo significado. Com isso, a artista não só está livre de toda norma no que se refere à criatividade ou à novidade, como mais uma vez desperta os questionamentos acerca das noções de autoria, obra e originalidade, que vêm sendo discutidas desde o início dos trabalhos com temáticas apropriativas.

“Ao roubar descaradamente imagens já existentes”, escreveu o crítico Douglas Crimp, “Levine não faz nenhuma concessão às noções convencionais de criatividade artística. Ela faz uso das imagens, mas não para constituir um estilo próprio. Suas apropriações só têm um valor funcional para os discursos históricos específicos nos quais estão inseridas”.¹²⁹ A instabilidade na situação hegemônica do autor é algo questionado de forma recorrente sempre que se trata de apropriação.

Os artistas do *ready-made* acirraram a discussão relativa ao culto ao autor, algo tratado em toda a história da arte. Desde quando o italiano Giorgio Vasari (1511-1574), considerado o primeiro grande historiador de arte, começou a escrever sobre o assunto¹³⁰, o caminho por ele seguido já era o de determinar a produção artística segundo o viés da legitimação do artista.

Com o passar dos anos, constatamos que as obras de arte passam por variadas fases, desde o momento em que os artistas adotavam pseudônimos, despertando a ideia de predominância do conteúdo sobre o autor, até as práticas apropriativas, instante em que, para muitos historiadores, o conceito autoral da obra entrou em colapso.

Em 1968, o filósofo francês Roland Barthes (1915-1980) publicou o texto *A morte do autor*, em que analisa, dentro da literatura, a dessacralização do autor e o crescimento do leitor. Estendendo-se essa discussão à arte, com sua aplicação ao procedimento da apropriação, emerge como foco a questão da originalidade.

Sabemos agora que um texto não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único, de certa maneira teológica (que seria a ‘mensagem’ do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura. [...] sucedendo o Autor, o scriptor [sic] não tem já em si paixões, humores, sentimentos, impressões, mas sim esse imenso dicionário onde vai buscar uma escrita que não pode conhecer nenhuma paragem: a vida nunca faz mais do que imitar o livro, e esse livro não

¹²⁹ CRIMP, Douglas. *Apropriando-se da apropriação*. In: _____. *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 121.

¹³⁰ Giorgio Vasari é considerado o responsável por dar visibilidade aos grandes nomes da arte com a sua imensa biografia de artistas (*Le Vite de' più Eccellenti Pinttori, Scultori e Architettori*), escrita em 1550.

é ele próprio senão um tecido de signos, imitação perdida, infinitamente recuada.¹³¹

Pensando as ideias de Barthes dentro do universo da arte, conclui-se que a obra é uma criação em constante diálogo com os espectadores. Não é o autor que fala numa obra, mas a própria linguagem: “A explicação de uma obra é sempre requerida ao homem ou à mulher que a criou... [mas] é a linguagem que fala; não o autor”.¹³²

Ao priorizar o gesto da criação, Duchamp gera uma relação entre obras e espectador. Este, por fim, acaba definindo o que pode ou não ser considerado obra de arte dentro da produção dos artistas que trabalham com temáticas apropriativas. Segundo Resende, Duchamp afirma:

Ao final das contas, o artista não está só ao concluir o ato de criação, pois o espectador estabelece o contato da obra com o mundo exterior ao decifrar e interpretar as qualidades profundas da obra e, assim, incorpora sua própria contribuição ao processo criativo.¹³³

Sendo assim, conforme Rosalind Krauss, “os significados que criamos [...] dependem por completo dos outros seres para os quais os criamos e de cuja visão dependemos para que esses significados façam sentido”.¹³⁴

Em 1991, Sherrie Levine, numa apropriação direta do objeto, apresenta a série *Fontain (after Duchamp)*, que consistia em seis urinóis de bronze fundidos, em referência direta à obra de Duchamp (Figura 44). Ao mesmo tempo em que, mais uma vez, questiona todo o sistema de valores que constitui a representação e o conceito de obra de arte, eleva o urinol à condição de arte, não mais apenas pela proposta de transgressão, como fez Duchamp, mas por ser em bronze (material considerado selo de garantia), executado nos moldes tradicionais, seguindo uma elaboração prévia e um determinado contexto¹³⁵ para a recepção, o que transforma a série de Levine em uma *verdadeira* obra de arte.

¹³¹ BARTHES, Roland. *A morte do autor*. In: _____. *O rumor da língua*. Trad. António Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1987, p. 52.

¹³² Ibid., p. 62.

¹³³ RESENDE, Beatriz. *Poéticas do contemporâneo*. São Paulo: S/Z, 2017, p. 20.

¹³⁴ KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p. 319.

¹³⁵ Levine utiliza o urinol, objeto masculino com formas que se assemelham às formas femininas, como parte de uma reflexão sobre a questão do gênero.



Figura 44. **Fountain (after Duchamp)**. LEVINE, Sherrie. 1991.

As reapropriações de Levine despertam o pensamento para as proposições de Walter Benjamin, no ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, no qual o autor propõe que a partir do momento em que o objeto artístico se torna passível de reprodução – copiado ou digitalizado –, ele perde sua essência original. Para Benjamin:

À mais perfeita reprodução falta sempre algo: o *hic et nunc*.¹³⁶ da obra de arte, a unidade de sua presença no próprio local onde se encontra. É a esta presença, única, no entanto, e só a ela que se acha vinculada toda a sua história. Falando de história, lembramo-nos também das alterações materiais que a obra pode sofrer de acordo com a sucessão de seus possuidores. O vestígio das alterações materiais só fica desvendado em virtude das análises físico-químicas, impossíveis de serem feitas numa reprodução; a fim de determinar as sucessivas mãos pelas quais passou a obra, deve-se seguir toda uma tradição, a partir do próprio local onde foi criada.¹³⁷

Embora a cópia possa ser absolutamente idêntica ao original, falta-lhe o seu *aqui e agora*, responsável pela sua *aura*. A *aura* é uma figura simbólica que se projeta no espaço-tempo. Essa representação simbólica corresponde ao *valor* da obra de arte. Na Modernidade, as reproduções mecânicas e as apropriações produziram uma ruptura dessa representação simbólica.

¹³⁶ *Hic et nunc* é uma expressão em latim que significa *aqui e agora*.

¹³⁷ BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: *A ideia do cinema*. Trad. de José Lino Grünewald. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996, p. 13.

Para Benjamin, os principais elementos da aura são a autenticidade e a unicidade. A autenticidade é a qualidade que nos permite reconhecer que o objeto é, até nossos dias, aquele objeto único, sempre idêntico a si mesmo. “Diante da reprodução feita pela mão do homem e, em princípio, considerada como uma falsificação, o original mantém a plena autoridade, seja técnica ou não”¹³⁸. Assim, a aura é conferida não só por elementos físicos, mas também pela história da obra de arte. Ainda segundo Benjamin, “o que caracteriza a autenticidade de uma coisa é tudo aquilo que ela contém e é originalmente transmissível, desde sua duração material até seu poder de testemunho histórico”.¹³⁹

Já a unicidade consiste no caráter único e tradicional da obra de arte. Está ligada ao valor do culto, à sacralização, que remonta à origem da obra. Segundo Benjamin:

A unicidade da obra de arte não difere de sua integração nesse conjunto de afinidades que se denomina tradição. Sem dúvida, a própria tradição é uma realidade bem viva e extremamente mutável. [...] Em outras palavras o valor de unicidade, típica da obra de arte autêntica, funda-se sobre esse ritual que, de início, foi o suporte do seu velho valor unitário.¹⁴⁰

Benjamin reconhece que “a obra de arte, por princípio foi sempre suscetível a reprodução”¹⁴¹. Entretanto, apesar de a reprodução, de certa forma, democratizar o acesso aos produtos culturais (haja vista a *pop art*), a obra pós-aurática perde seu *aqui e agora*, e a cópia jamais se iguala à original.

Mas acoplado a pinturas, mesclado a outros objetos ou simplesmente apresentado, o objeto deslocado do contexto original provoca reações: remete-nos à realidade diária, revela-se estranho, adquire novos e interessantes significados. Afinal, conforme Danto, “aprender que um objeto é uma obra de arte é saber que ele tem qualidades que faltam ao seu símile não transfigurado e que provocará reações estéticas diferentes. E isso não é institucional, mas ontológico – estamos lidando com ordens de coisas completamente diferentes”.¹⁴²

¹³⁸ BENJAMIN, 1996, p. 13

¹³⁹ Ibid., 1996, p. 14

¹⁴⁰ Ibid., 1996, p. 16

¹⁴¹ Ibid., 1996, p. 11.

¹⁴² DANTO, Arthur C. *O mundo da arte*. Tradução de Rodrigo Duarte. Revista ArteFilosofia, Ouro Preto, n. 1, p. 13-25, jul. 2006, p. 183.

2.2 – A PRÁTICA APROPRIACIONISTA NO BRASIL E A INFLUÊNCIA NA OBRA DE LEDA CATUNDA

As práticas apropriativas não são uniformes, nem seguem um *modus operandi* específico, mas foram e continuam sendo largamente utilizadas ao longo de toda a história da arte, fazendo-se notar também na produção artística brasileira.

Artistas brasileiros na década de 1930 já utilizavam a colagem, como o poeta, médico e artista alagoano Jorge de Lima (1893-1953), considerado um dos primeiros artistas brasileiros a trabalhar com a apropriação de imagens em suas fotomontagens. Sua primeira fotomontagem foi a capa do livro de poemas de Murilo Mendes, de 1938 (Figura 45), intitulado *A poesia em pânico*. Além daquela encontrada na própria capa, o livro traz 41 fotomontagens acompanhadas de legendas ou versos (Figuras 46 e 47).

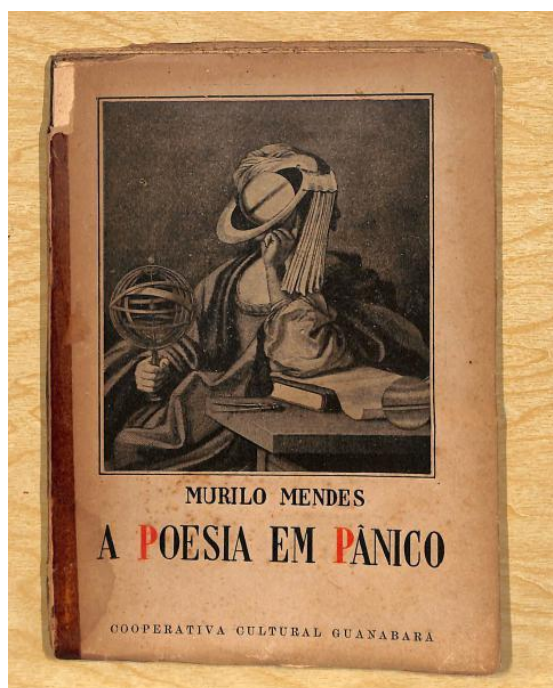


Figura 45. Fotomontagem de Jorge de Lima para a capa do livro de poemas *A poesia em pânico*, de Murilo Mendes. 1938.

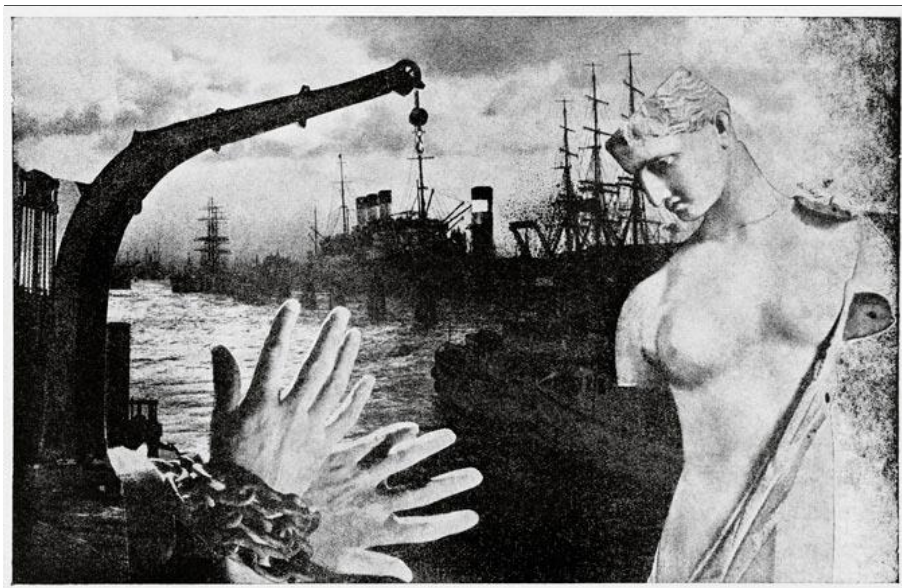


Figura 46 – **A poesia abandona a ciência à sua própria sorte.** LIMA, Jorge de.
Feita entre os anos de 1930-40.



Figura 47 – **O poeta trabalha.** LIMA, Jorge de. Feita entre os anos 1930-40.

O trabalho de Lima mostra fortes influências surrealistas, em especial as colagens de Marx Ernst (1891-1976), mas também remete às colagens de Picasso e Braque, do início do século. Diferem, entretanto, por serem fotomontagens, não incorporando outros materiais após a impressão.

Na ocasião em que foram apresentadas pela primeira vez, em uma exposição chamada *A pintura em pânico*, na década de 1950, as obras, que fizeram parte de um livro de 1943,

nunca reeditado – por sinal a primeira publicação brasileira no campo do experimentalismo fotográfico modernista –, escandalizaram parte da sociedade, especialmente pelo caráter inovador, além de instigar um questionamento sobre novas técnicas de arte.

Essas imagens causaram um misto de surpresa e escândalo junto ao público da época. A despeito de serem irredutíveis a qualquer tipo de interpretação unívoca, sob sua aparente incoerência revela-se uma pesquisa de linguagem inovadora, que, subvertendo a ordem da representação figurativa clássica (daí o estado de ‘pânico’ da pintura), trabalhando com materiais pobres e técnica primária, busca reconstruir um certo ilusionismo perspéctico. O resultado final da colagem, refotografada, provoca uma tensão na percepção que oscila entre o absurdo e o verossímil.¹⁴³

Segundo Chiarelli, outros artistas brasileiros também trabalharam com fotomontagens de cunho surrealista: Alberto da Veiga Guignard (1896-1962), no final dos anos 1940, e Athos Bulcão (1918-2008), no início dos anos 1950 (Figuras 48 e 49). Conforme o crítico, “a fotomontagem ‘A invasão dos marcianos’, realizada por Athos Bulcão em 1952, é mais uma mostra das raras fotomontagens realizadas no Brasil”.¹⁴⁴



Figura 48. **Evocação.** GUIGNARD, Alberto da Veiga. 1949.

¹⁴³ RODRIGUES, Simone. *A pintura em pânico*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2010. Disponível em: <<http://www.apinturaempânico.com/textos>>. Acesso em: 27 fev. 2017.

¹⁴⁴ CHIARELLI, Tadeu. *A fotomontagem como “introdução à arte moderna”*: visões modernistas sobre a fotografia e o surrealismo. ARS (São Paulo), São Paulo, v. 1, n. 1, 2003, p. 75.

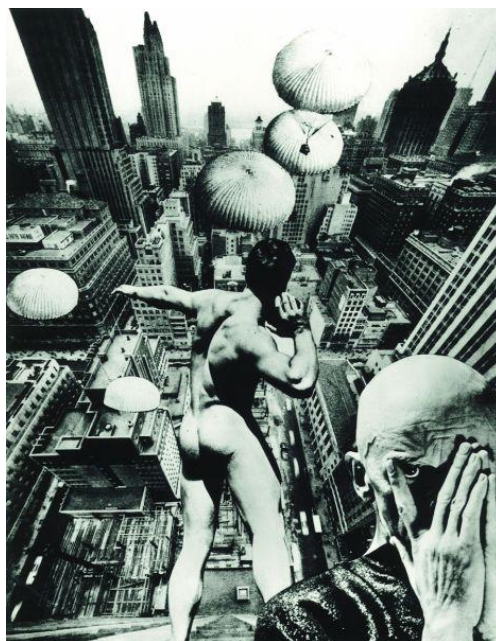


Figura 49. **A invasão dos marcianos.** BULCÃO, Athos. 1952.

No período do Modernismo brasileiro, produções com fotomontagens assumem caráter marginalizado, e o uso de imagens apropriadas nas obras acaba sendo visto com restrições pelos modernistas. Assim, Chiarelli observa:

Em busca de um imaginário de fácil assimilação pela maioria da população – uma produção mais ‘democrática’, que descrevesse peculiaridades étnicas e comportamentais do ‘povo brasileiro’ –, a arte propugnada pelos modernistas vetava o uso de procedimentos que ousassem questionar os parâmetros de uma arte pautada no nacionalismo e nas técnicas artísticas convencionais. Assim, os influxos desestruturadores da estética surrealista, a apropriação, o uso de imagens ou objetos já prontos para a produção de obras estava banido do horizonte modernista.¹⁴⁵

Apesar do caráter marginalizado e pouco apreciado das fotomontagens, algum tempo depois das obras de Athos Bulcão, o artista Waldemar Cordeiro (1925-1973) retorna à técnica.

Nascido em Roma, mas registrado na Embaixada do Brasil, e líder do grupo Ruptura¹⁴⁶ no período do concretismo brasileiro, Cordeiro abandona as pinturas geométricas e começa a produzir trabalhos figurativos que mantinham relação com a cultura de massa.

¹⁴⁵ CHIARELLI, Tadeu. Apropriação/Coleção/Justaposição. In: Apropriações/Coleções. Porto Alegre: Santander Cultural, 2002, p. 23.

¹⁴⁶ Grupo paulista que passou a negar as questões que o Modernismo brasileiro pregava, como o engajamento social, o realismo, o nacionalismo e a figuração. Em busca de conceitos mais universais, como harmonia e pesquisa formal no abstracionismo, o grupo mantinha forte ligação com a indústria.

Era o período da *pop art* e muitos artistas brasileiros optaram por esse caminho, embora com diferente posicionamento. Cordeiro, por exemplo, era politicamente engajado e defensor da arte como elemento de transformação social, e não deixou de ser impactado pelo Golpe Militar, passando a incorporar em seus trabalhos uma dimensão fortemente crítica.

A *pop art* no Brasil revelou seu engajamento contra a ditadura como forma de oposição e crítica à repressão, conquistando estilo próprio. Enquanto nos Estados Unidos e na Inglaterra (países de grande repercussão da *pop art*), elementos da sociedade de consumo eram incorporados, no Brasil predominava a temática social dos anos de repressão.

Enquanto a *pop art* norte-americana partia da apropriação de figuras famosas da cultura de massa e ícones do consumo, buscando uma interpretação estética e mercadológica, no Brasil o olhar se voltou para as figuras anônimas e marginalizadas da sociedade, e os artistas buscavam uma relação direta com o público, fugindo de engrenagens comerciais e institucionais da arte. Em parte, isso se dava em consequência do momento político em que viviam. Assim, surgem muitas críticas à temática *pop* no Brasil, como a de Mario Pedrosa, para quem os artistas norte-americanos que trabalhavam com a *pop art* viviam em ambiente totalmente alienado:

Estamos diante de uma capitulação aberta à objetividade imediata do cotidiano. O [sic] artistas tomam os objetos do cotidiano, do consumo de massa, e os isolam, os apresentam tal e qual são, ou os copiam, servilmente, para não haver dúvidas que não querem ‘transfigurar’ a realidade nem muito menos transcender a nada. Ajoelham-se, passivamente, diante do objeto em si. [...] A realidade do imediato em que vivem é um pátio de prisão de muros altíssimos.¹⁴⁷

A temática da *pop art* chegou ao Brasil, alimentada por um compromisso político profundo, pela denúncia e pelo questionamento (Figura 50). O que de certa forma também incentivou as críticas à *pop art* norte-americana, e seu poder de dominação cultural, que começava a se espalhar pelo mundo, inspirou artistas brasileiros a voltar o pensamento ao incentivo e à produção de uma arte genuinamente brasileira.

¹⁴⁷ PEDROSA, Mario. *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectiva, 1975, p. 85.



Figura 50 – Guevara, vivo ou morto. TOZZI, Claudio. 1967.

A visualidade da *pop art* foi incorporada, mas transgredida pelos artistas brasileiros, que incluíam nas obras a temática do que viviam no entorno, plena de comentários vivos e pessoais, cheios de crítica. Nesse contexto, escreve Chiarelli:

A ‘*pop art* brasileira’ parece ter ganho muito do seu cunho radical e engajado, mordaz e crítico, não apenas devido ao clima político que o Brasil vivia naquele período (golpe militar em 1964, perda paulatina das liberdades civis, etc.), mas igualmente pelo substrato local do Neoconcretismo, um filtro já consciente, revelador e ampliador do circuito de arte brasileiro e apto a separar, daquelas tendências que chegavam, aquilo que melhor poderia ser utilizado no contexto artístico e social brasileiro.¹⁴⁸

Exposições como *Opinião 65* e *Propostas 65*, que ajudaram a renovar as vanguardas artísticas do país, trouxeram obras que mudaram a postura da intelectualidade da época frente à ordem e ao rigor da arte vigente.

Cordeiro inicia um trabalho voltado para experimentações neofigurativas, com aproximações entre a *pop art*, o dadaísmo e a arte cinética, propondo o que denominou *arte concreta semântica*. Posteriormente o poeta Augusto de Campos (1931-) rebatiza a arte concreta semântica de Cordeiro de *popcreto*, neologismo criado a partir da fusão das palavras *pop* e *concreto*, e com o qual Cordeiro não concordava plenamente, apesar de, por fim, tê-la incorporado em sua prática.

Uma de suas produções com características do *popcreto* é *Jornal* (Figura 51), que vem a ser a primeira página de um jornal remontada de maneira que as imagens e as palavras se

¹⁴⁸ CHIARELLI, Tadeu. *Arte Internacional Brasileira*. São Paulo: Lemos-Editorial, 2002, p. 32.

embaralhem, tornando impossível tanto a leitura quanto a compreensão plena das imagens. O conjunto aparenta conter as palavras *guerra*, *impostos*, *revolução* e *comunista*, junto com a imagem do que parece ser uma mulher em um acidente de carro. O embaralhamento força o espectador a tentar decifrar a notícia – embora sem sucesso – contendo forte crítica ao regime militar e nítida referência à manipulação dos fatos pela mídia a mando do governo.

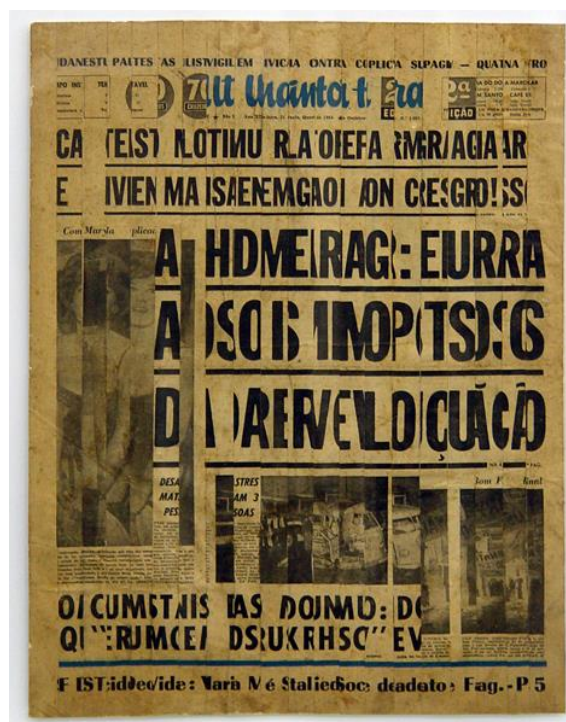


Figura 51. **Jornal. CORDEIRO**, Waldemar. 1964.

O artista contemporâneo se apropria, cola, cita, reproduz, monta e assim, com fragmentos e justaposições, e por camadas, constrói seu discurso poético. Não foram poucos os brasileiros cujas obras incorporaram objetos do cotidiano, propondo novas buscas e descobertas. O deslocamento do valor estético proposto durante toda a história da apropriação na arte abarca o processo de elaboração, mais do que identifica valor nas propriedades da obra artística, como no caso das obras dos brasileiros Nelson Leirner, Antonio Dias e Rubens Gerchman, entre outros, que trouxeram para dentro do seu fazer artístico questões relacionadas à crítica política e à prática apropriativa. Após o Golpe Militar é perceptível um aguçamento de sentido interativo e crítico nas obras de Nelson Leirner, que anteriormente pendiam para a abstração informal. Sobre ele Chiarelli discorre:

[...] a propensão de Nelson a se apropriar, quer de imagens extraídas dos meios de comunicação de massa, quer de objetos retirados do cotidiano para justapô-los ou inseri-los em outras situações por meio da colagem, da assemblage, etc., coloca-o, ainda no início dos anos 60, como um dos pioneiros do uso desse procedimento no país. Este fato, por sua vez, conecta-o em definitivo a uma tradição que, se teve muitos adeptos no exterior desde os primórdios do século XX, só justamente a partir de Leirner e de outros artistas com os mesmos interesses começaria a ter uma presença mais significativa na arte brasileira.¹⁴⁹

Leirner tem na apropriação da imagem do cantor Roberto Carlos, figura da cultura de massa brasileira, uma de suas obras mais conhecidas. *Adoração*, exposta pela primeira vez na mostra Nova Objetividade Brasileira, em 1967. É formada por um painel com a imagem de Roberto Carlos, exposta em um ambiente circular, atrás de uma cortina de veludo vermelha. O cantor é representado de perfil, delineado com néon e emoldurado com doze pequenas estampas reproduzindo cenas votivas clássicas. Nesse momento o ícone popular ganha os contornos irônicos que marcaram a trajetória poética do artista. Na frente da cortina aparece uma catraca, que lança tal ícone para o âmbito do consumo interativo e fetichista (Figura 52).



Figura 52 – **Adoração**. LEIRNER, Nelson. 1966.

Antonio Dias (1944-) também concebeu um trabalho de resistência e influências do período, com a articulação de temas como sexo, morte, libido e violência, especialmente em suas produções de meados dos anos 1960, que se destacam pelas características *pop*.

¹⁴⁹ CHIARELLI, Tadeu. Nelson Leirner: Arte e não Arte. São Paulo: Takano, 2002, p. 38.

Apesar de o artista negar relação com o movimento, as obras se baseavam na linguagem das histórias em quadrinhos, de forma a denunciar a opressão do regime vigente no período militar.

Não penso em fazer Pop Art, minha pintura é um reflexo de tudo quanto vivo, os contatos que tenho com as pessoas e com as diferentes maneiras de pensar. Tudo isso mais os meus próprios sonhos [...] A ótica da jovem pintura brasileira não tem ligação com a Pop Art a não ser na mensagem que está dentro. O que a faz nossa são os momentos históricos, a angústia do trabalho, as paixões, as destruições atômicas.¹⁵⁰

Na obra *Aqui uma mala*, Dias retrata figuras com aparência descuidada, apropriando-se da linguagem dos quadrinhos recorrentes na *pop art*. Com as cores predominantes vermelho, amarelo e ocre, a obra traz no centro uma figura antropomorfa que mistura partes humanas e animais como recurso icônico dos instintos humanos (Figura 53).



Figura 53. *Aqui uma mala*. DIAS, Antonio. 1965.

A obra apresenta elementos como o coração e o esqueleto, além da própria mala. O coração é uma referência à ideia de passagem do visceral para o simbólico, e vice-versa, especialmente na sequência vertical de três desenhos de coração, representada de modos diferentes.

O esqueleto é a imagem simbólica da personificação da morte, Tântatos.

O objeto *mala*, ponto central da obra, é um ícone de mudança, situado entre um fim e um começo. Essa mudança a que se refere a obra está explicitada pelo artista em uma frase

¹⁵⁰ CARNEIRO, Lúcia. PRADILLA, Ileana. *Antonio Dias*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1999, p. 20.

manuscrita que aparece sobre a imagem de um envelope dizendo: *Autorretrato com mala velha e esperança nova*. Ou seja, pode-se dizer que a mudança aqui guardada é a passagem entre o velho e o novo, o passado e o futuro.

A transitoriedade entre o velho e o novo reflete bem o próprio processo de produção de Dias, que dialoga com movimentos da arte contemporânea e inova o espaço pictórico por meio de uma representação transgressora. Conforme Catunda,

Antonio Dias, um artista com múltiplas entradas e leituras que impossibilitam qualquer tentativa de definição de um estilo, realizava esses objetos que, a princípio, pareciam obedecer às características gerais de uma pintura para, no momento seguinte, contrapô-las. Eram apresentados na verticalidade da parede, contendo no fundo uma superfície pintada com imagens figurativas, em cores contrastantes, e que recebiam um tratamento gráfico. Essas figuras narravam, através da associação de símbolos, as agruras de um mundo violento, em frações, utilizando para isso uma linguagem de história em quadrinhos.¹⁵¹

Não diferente dos artistas destacados anteriormente. Nas obras de Rubens Gerchman (1942-2008) também se percebem a crítica social e o apelo popular, característicos da *pop* brasileira.

Em suas obras percebe-se a apropriação de elementos da cultura de massa, de maneira indireta, remetendo a questões acerca de valores, identidade e beleza. Na obra *Lindonéia – A Gioconda do subúrbio* (Figura 54), exposta na mostra *Nova Objetividade Brasileira*, em 1967, todas essas questões são bem perceptíveis.

É uma notícia – vítima de um crime passionai: UM AMOR IMPOSSÍVEL/A BELA LINDONÉIA DE 18 ANOS MORREU INSTANTANEAMENTE. A suposta manchete cerca, por cima e por baixo, a moldura que cerca o retrato. Entre o universo público do texto jornalístico e a intimidade do rosto encontrasse o mundo doméstico da moldura decorada, mas o mesmo tempo, além do deslocamento de esferas, a moldura acrescenta relevo e contrasta materialmente com a superfície plana, chapada, sem perspectiva. Mas em Gerchman o ready made não é recurso dadaísta, não choca nem ironiza. Identifica o universo de origem de Lindonéia – distante dos bairros da classe média afluyente, que já cultivavam o design. Lindonéia tem o estilo dos subúrbios.¹⁵²

¹⁵¹ CATUNDA, Leda. *Poética da maciez: pinturas e objetos*. 2003. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – ECA/USP, São Paulo, 2003, p. 29.

¹⁵² DUARTE, Paulo Sergio. In: *Rubens Gerchman: o rei do mau gosto*. São Paulo: J.J., 2013, p. 70.



Figura 54 – **Lindonéia - A Gioconda do subúrbio**. GERCHMAN, Rubens. 1966.

Em *Lindonéia*, Gerchman se apropria não só da forma de construção das imagens nos jornais impressos, mas também de um objeto – no caso, a moldura de um espelho com arabescos gravados – retratando uma jovem de semblante triste passível de ser confundida com qualquer moça do subúrbio que tenta sobreviver aos problemas e lutas diárias.

O retrato da mulher, que aparece centralizado, é aplicado em serigrafia com formas simples, na cor preta, envolto na moldura de vidro, sobre a qual aparecem os dizeres *um amor impossível*. Logo abaixo da moldura a frase exposta é: *A bela Lindonéia de 18 anos morreu instantaneamente*, e em seu colo lemos *Lindonéia*.

No trabalho de Gerchman é possível considerar as afirmações de Hal Foster, quando este analisa a produção apropriacionista dos anos 1980, com importantes reflexões que facilmente se aproximam de *Lindonéia*. Segundo Foster, “a apropriação é muito eficaz porque procede por abstração mediante a qual o conteúdo específico ou o significado de um grupo social é transferido para uma forma cultural genérica ou para o estilo de um outro”.¹⁵³ Ainda segundo o historiador, a mídia se apropria dos significados coletivos para transmiti-los como significantes populares, transformando “os signos específicos de discursos sociais contraditórios numa narrativa normal, neutra, que nos fala”.¹⁵⁴ A obra de Gerchman, portanto, dialoga com a citação de Henri Matisse (1869-1954), que expressa o pensamento do pintor sobre a condição imposta pelo meio:

¹⁵³ FOSTER, Hal. *Recodificação – arte, espetáculo, política cultural*. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996, p. 221.

¹⁵⁴ Ibid., 1996, p. 221.

As artes têm um desenvolvimento que não se origina somente a partir do indivíduo, mas também de uma força acumulada, da civilização, que nos precede. Não se pode apenas fazer qualquer coisa. Um artista talentoso não pode fazer simplesmente o que lhe agrada. Ele não existiria se usasse apenas os seus talentos. Não somos os mestres do que produzimos. O que produzimos é imposto a nós.¹⁵⁵

Embora com intenções muito diversas, podemos estabelecer relações das obras de Leda Catunda com as de artistas da *pop art*, que como ela romperam com limites dogmatizados pela apropriação e nos convocaram a olhar para além da aparência, concedendo nova importância aos objetos comuns, numa tentativa de comunicação direta com o público por meio de signos e símbolos retirados do imaginário que cerca a cultura de massa e a vida cotidiana.

Através da escolha do universo de imagens presentes no cotidiano e na cultura popular, estabeleceu-se uma ligação direta com a Pop Art, principalmente a pop americana, e um paralelo com a proposição de “uma nova metodologia da percepção a partir da apropriação e constatação do real contemporâneo e cotidiano que envolve o receptor no meio urbano...”, observada pela autora Lucrécia D’Aléssio Ferrara, que enxerga a Pop Art como “uma nova maneira de perceber a realidade a partir do descondicionamento perceptivo” manifestado nas obras de artistas como Andy Warhol, por exemplo. Esse descondicionamento se efetiva na Pop Art, através do deslocamento da imagem do cotidiano, fruto da cultura de massa, para o âmbito das artes plásticas. Nas “Vedações”, ao deslocar o material, no caso, o tecido estampado, de seu contexto habitual para inseri-lo no trabalho de arte está-se evidenciando uma figuração banalizada, tornada invisível ao apressado olhar do dia-a-dia.¹⁵⁶

O caráter apropriacionista da obra de Leda Catunda leva a refletir sobre a plasticidade de suas obras, *combine paintings*, que surgem pela apropriação de materiais diversos. Segundo Amaral (2013, p. 87),

[Leda Catunda] É, ao meu ver, autora de efetivas ‘combine paintings’ no sentido utilizado quando fazemos referências aos trabalhos dos anos 1960 de Robert Rauschenberg. Ou seja, a pintura é aplicada como elemento de ligação, neste momento de sua produção, entre os objetos reunidos, sem qualidade como pintura, porém atuando como elemento a imprimir corpo, fisicalidade bidimensional no relevo de seus trabalhos.

A produção de Leda Catunda parte da apropriação de objetos do seu universo cotidiano, que ganham espaço, volume e espessura. Em seus trabalhos iniciais, a artista reconstrói

¹⁵⁵ DANTO, A. C. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da História*. São Paulo: Odysseus Editora, 2006, p. 49.

¹⁵⁶ CATUNDA, Leda. *Poética da maciez: pinturas e objetos*. 2003. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – ECA/USP, São Paulo, 2003, p. 12.

signos por veladuras, que direcionam a leitura da obra para elementos propositalmente destacados, e “apresentavam uma plasticidade curiosa quando recobertos por tinta, pois nem todas as partes recebiam uma cobertura regular, algumas permaneciam ainda visíveis dentro da transparência da tinta enquanto outras eram definitivamente apagadas”.¹⁵⁷

Catunda credits a Claes Oldenburg (1929-) grande influência na sua poética. De fato, com linguagem escultórica, o artista fundamenta sua criação com materiais e produtos industrializados e potencialmente expressivos, o que se aproxima do fazer artístico de Catunda; mas em contrapartida, a busca da construção de diálogos entre os elementos imagéticos dos suportes utilizados, bem como das composições pictóricas orientadas pela apropriação, o distancia da artista quanto à linguagem.

Em entrevista concedida a Lilian Toni, Leda se refere à apropriação em sua obra:

A mim interessam imagens que já estão no mundo nas quais eu possa interferir. E isso está diretamente ligado à ideia de apropriação. A apropriação de imagens ou de objetos, ou dos significados que tem nas coisas que eu trago para o trabalho, foi se alterando, se modificando e variando durante todo o tempo. Mas a ideia de que o mundo é um lugar que já tem imagens e que essas imagens já têm um conteúdo – e é isso o que me convida a fazer o trabalho – permanece de 1983 até agora. Eu quero usá-las, reorganizá-las, criar novas funções para as imagens que eu vou encontrando.¹⁵⁸

A produção de obras que mantêm um diálogo com a colagem, os *objets trouvés*, o citationismo ou qualquer outra prática apropriativa na trajetória de Catunda é, a rigor, um processo de recontextualização e resignificação. Servir-se de imagens e objetos preexistentes é forçosamente interpretá-los.

Sem dúvida, a apropriação é técnica recorrente e indissociável da poética de Leda Catunda, que, dando vida a materiais amorfos, forma cenas idílicas, como na obra *A Cachoeira* (Figura 55), na qual a significação do trabalho se dá com a utilização de cortinas plásticas de boxe de banheiro, típicas do universo popular.

¹⁵⁷ CATUNDA, 2003, p. 11.

¹⁵⁸ CATUNDA, Leda. *Leda Catunda*: entrevista comentada. In: LEDA CATUNDA 1983–2008. São Paulo: Pinacoteca, 2009. Entrevista concedida a Lilian Toni, p. 19.



Figura 55. **A Cachoeira**. CATUNDA, Leda. 1985.

Na obra *Onça Pintada I* (Figura 56) é possível observar a liberdade da artista em transitar pela prática apropriadista em dois momentos – ao se utilizar não só do cobertor, apropriando-se de um objeto industrial, como também da padronagem que imita a pele de onça – promovendo uma intervenção inusitada, bem-humorada e ao mesmo tempo crítica.

Com pinceladas despreziosas e rudimentares, a artista constrói a imagem de uma onça disposta sobre um fundo, imitando uma vegetação que surge a partir do recurso da vedação. Afinal, nas suas vedações, “[...] cada pincelada cancela uma parte da estampa, assim editando, censurando e transformando a imagem”.¹⁵⁹

O abandono do chassi é o caminho da plena liberdade, a ausência dos limites institucionalizados, o sensorio para além do mero e casual olhar. O suporte passa a ser a própria obra, na qual a tinta acrílica realça a metáfora visual da figura da onça em posição que nos remete ao animal morto, servindo de objeto decorativo.

¹⁵⁹ Ibid., 2009, p. 15.



Figura 56. **Onça Pintada I**. CATUNDA, Leda. 1984.

Em sua prática apropriativa, Catunda trabalha não com a intenção de questionar os limites da arte, como em décadas passadas, mas com a finalidade de produzir efeitos completamente diferentes, de certa forma até autorais. A estrutura narrativa das imagens com as quais trabalha ganha novas representações, com a recontextualização dos objetos e figuras utilizados.

Ao apropriar-se de objetos comuns e banais, sem nenhuma analogia aparente, vedando ou anulando, Catunda cria significações para seus achados e constrói metáforas. Por procedimentos diversos (colagens, pinturas, costura), objetos distantes do mundo tradicional da estética são concretizados em experiências artísticas, conforme reflete Bourriaud: “a qualidade de uma obra depende da trajetória que descreve na paisagem cultural. Ela elabora um encadeamento entre formas, signos, imagens”.¹⁶⁰

¹⁶⁰ BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009, p. 42.

3. NARRATIVAS VISUAIS

Quando conheci os trabalhos de Leda Catunda (1961), em 1983, encantou-me o frescor de sua maneira de apropriar-se de materiais para a realização de suas ‘pinturas’. Pequenas toalhas justapostas, com a superfície igualada pela cor, pintura sobre tecidos estampados vedando certas áreas, e surpreendendo-nos as micro-cenas/figuras deixadas visíveis, com um toque de humor e senso poético.¹⁶¹

A base do trabalho de Leda Catunda firma-se na apropriação de imagens e objetos diversos, geralmente presentes no cotidiano, com os quais ela quebra o hermético, e em variados momentos, traz imagens que afloram recordações. Seu trabalho perpassa linguagens artísticas variadas, em que se mesclam pintura, escultura, colagens e costura, numa extrapolação do plano pictórico, o que resulta em obras que integram o espaço com variados meios de expressão, promovendo uma inter-relação de linguagens:

A apropriação de imagens já prontas, a concreção de imagens arquetípicas, o uso em profusão de materiais heterodoxos, a construção de trabalhos através da costura e da pintura... Leda muitas vezes parecia andar em círculos dentro dessas várias possibilidades que ela própria construía para o desenvolvimento de seu trabalho.¹⁶²

Em imagens ficcionais, simultaneamente pessoais e coletivas, e de caráter onírico, em grande parte, Catunda leva o espectador a uma dimensão psicológica e mnemônica, na busca de um diálogo entre os elementos imagéticos do próprio suporte e a composição pictórica orientada pela apropriação. Em sua práxis, a memória assume novas dimensões e é detentora de uma intencionalidade, especialmente no que diz respeito ao seu poder expressivo, na forma de representar ideias e ressignificar imagens, deixando a cada espectador a liberdade da própria leitura.

Qualquer prática apropriativa contém certos pressupostos: requer do espectador o conhecimento ou, melhor, cumplicidade com determinado tipo de visualidade, e familiaridade com os materiais empregados. O espectador compartilha com o trabalho esse oceano de imagens e cenários que passa por tempos e modas, numa profusão de referências coletivas que tocam a memória pessoal.¹⁶³

¹⁶¹ AMARAL, Aracy A. *Textos do Trópico de Capricórnio*: artigos e ensaios (1980-2005) – volume 3: bienais e artistas contemporâneos no Brasil. São Paulo: Editora 34. 2008, p. 191.

¹⁶² CHIARELLI, Tadeu. *Leda Catunda*. São Paulo: Cosac Naify Edições, 1998, p. 19.

¹⁶³ CATUNDA, Leda. *Leda Catunda*: entrevista comentada. In: *LEDA CATUNDA 1983–2008*. São Paulo: Pinacoteca, 2009, p. 19.

Sempre em busca de novos suportes e materiais não convencionais, Catunda encaminha objetos de uso cotidiano a novas dimensões. Em seus *assemblages*, lida com o óbvio e imagens previsíveis, mas de forma inusitada, sempre permeando o limite da pintura e do objeto, do bi e do tridimensional, pelas transmutações dos suportes. O seu fazer planejado, controlado por um minucioso processo de criação, no qual lança mão de croquis em aquarelas e colagens, configura novas formas. Conforme relata a própria artista, “[...] ideias vagas vão passando aos poucos para esquemas de estudos. Uma vez que os mesmos se mostrem satisfatórios, passa-se para projetos mais precisos que vão até os desenhos em escala real, acontecendo paralelamente a uma pesquisa de campo que determinará os materiais que serão empregados”.¹⁶⁴

Em geral, guiada pela liberdade de expressão, suas obras transitam entre o figurativo e o abstrato, escapando ao convencionalismo técnico da tinta e do pincel sobre tela como recurso para criar formas, planos e espaços. Catunda busca fugir das relações puramente narrativas, aplicando-se “à ideia de renovação das possibilidades da pintura”¹⁶⁵ e renunciando “ao desenho como elemento gerador de figuração”¹⁶⁶.

De fato, ela teve como diretriz a renúncia ao desenho e a reconfiguração dos suportes com imagens preexistentes, com obras que transitam entre a representação figurativa e a abstração, sempre em gestos e pinceladas pesadas que remetem ao artesanal, ao infantil, ao pitoresco e ao lúdico, sem preocupação quanto ao bom ou mau acabamento.

Suas obras não são caracterizadas pela representação de profundidade ou de perspectiva perfeitas, e sim pelo onirismo e pela ludicidade que nos remetem a lembranças dos desenhos infantis. É assim em *Paisagem da estrada* (Figura 57), que se apresenta tal como os esquemas infantis representativos de paisagens, com montanhas ao fundo, no horizonte, separando o céu da terra em porções desiguais, e casinhas com telhados sem profundidade ou perspectiva.

¹⁶⁴ CATUNDA, Leda. *Poética da maciez: pinturas e objetos*. 2003. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – ECA/USP, São Paulo, 2003, p. 54.

¹⁶⁵ Ibid., p. 8.

¹⁶⁶ Ibid., loc. cit.



Figura 57. **Paisagem da estrada.** CATUNDA, Leda. 1987.

De suas superfícies pictóricas surgem produções imagéticas, em cujo entorno os objetos alcançam inusuais proporções e texturas, estabelecendo uma relação especial com os espectadores pelo estímulo provocativo no olhar de cada um deles, e reafirmando a questão autoral com ressignificações.

Nunca, porém, Leda Catunda deixa de manipular o suporte, assim como a pintura nunca se apresenta dele desvinculada. Daí porque já chamamos seus trabalhos de *combine paintings*: a costura das partes, a justaposição de elementos; a pintura intencionando conferir unidade visual ao conjunto, sem preocupação aparente de qualidade pictórica.¹⁶⁷

Catunda convida ao abandono do papel de espectador distanciado, quando objetos distintos – meias, casacos, capachos e cortinas de boxe, entre outros – são trabalhados como pinturas em uma tessitura única, na qual a tinta é condicionada pela materialidade da superfície em que está sendo aplicada, sem que sejam abandonadas as características do meio, até a transmutação na configuração final – obra de arte.

¹⁶⁷ AMARAL, Aracy A. *Textos do Trópico de Capricórnio*: artigos e ensaios (1980-2005) – volume 3: bienais e artistas contemporâneos no Brasil. São Paulo: Editora 34. 2008, p. 192.

3.1 – TRANSMUTAÇÃO: INTERFACE ENTRE MEIOS E SUPORTE

Os anos 80 foram o momento em que a imagem tomara o lugar do conceito, e a pintura animava-se por uma coloração excitante, em grandes formatos, com figuras e temas grandiloquentes. Os artistas viam o passado e o presente dispostos à sua frente como um gigantesco campo de experiências a ser reciclado, mas sem compromisso com a ideia de progressão em arte, sem assumir paternidades, hierarquias ou princípios de uma determinada escola. Partindo da liberdade que o ecletismo lhes permitia, não admitiam que essa nova criatividade fosse encerrada na Academia. Longe de princípios pré-constituídos, assumiram meios, poéticas e culturas de origens múltiplas, o que, por outro lado, deixava a crítica aturdida.¹⁶⁸

Uma ruptura se impôs com a chegada de uma nova geração de artistas nas últimas décadas, especialmente no que diz respeito ao uso dos suportes tradicionais da arte. As inovações formais promovidas pelos artistas contemporâneos ensejaram novas formas de sentir e perceber a realidade das obras, e mais ainda das que derivam de objetos do cotidiano, que, quando colocados no ambiente artístico, são ressignificados, assumindo novos valores e importância.

As Vanguardas Artísticas do princípio do século XX extrapolam radicalmente todos os conceitos acadêmicos artísticos e intitulam como arte objetos e formas de fazer artístico até então impensáveis. Artistas da década de 1980 captaram essa pluralidade da arte, advinda da década de 1960, impulsionando questionamentos desafiadores e inusitados. Não se voltaram para questões da natureza da arte, mas para as relações com as técnicas, superfícies e meios.

Se pensarmos que, em 1917, Duchamp confrontou o mundo da arte, conferindo a um mictório de porcelana invertido o *status* de obra de arte, podemos considerar que no momento contemporâneo o mundo da arte é incapaz de dizer qual objeto (ou ato, para os casos das *performances*, por exemplo) pode ser elevado essa categoria.

A *pop art* segue o caminho de Duchamp, elevando objetos do cotidiano à condição de obras de arte, instigando o receptor a assumir uma postura teórica a fim de detectar qualidades estéticas em objetos até então improváveis. Vide, como exemplo, Jasper Johns, que apresenta uma bandeira norte-americana como pintura, além de latas de cerveja de bronze (Figura 58).

¹⁶⁸ CANONGIA, Ligia. *Anos 80: embates de uma geração*. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 2010, p. 14.



Figura 58. Latas de cerveja. JOHNS, Jasper. 1964.

Com efeito, Duchamp despertou uma relação com os objetos e com o espectador, definindo como obras de arte objetos improváveis escolhidos pelo artista. Como previu Duchamp, “o fim da atividade artística não é a obra, mas a liberdade. A obra é o caminho e nada mais”.¹⁶⁹ Com o movimento dadaísta, Duchamp introduziu novos processos e conceitos na criação artística. Seus provocativos *ready-mades* libertam a obra de arte da obrigatoriedade de um sentido lógico, convidando o espectador a novas experiências. Ao exaltar o ato do artista, em detrimento do objeto artístico, Duchamp posiciona questões conceituais, filosóficas e críticas acima das questões formais.

O ato criador toma outro aspecto quando o espectador experimenta o fenômeno da transmutação; pela transformação da matéria inerte numa obra de arte, uma transubstanciado [sic] real processou-se, e o papel do público é o de determinar qual o peso da obra de arte na balança estética.¹⁷⁰

Ainda dentro do movimento dadaísta, a materialidade caótica do artista alemão Kurt Schwitters (1887-1948), vista na totalidade em *Merzbau* (Figura 59), trabalha a transmutação na arte, ao utilizar descartes do cotidiano moderno em suas composições. Objetos descartados pela sociedade (alguns retirados literalmente do lixo) ocupam lugar

¹⁶⁹ PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp – ou o castelo da pureza*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 64.

¹⁷⁰ DUCHAMP, Marcel. *O Ato Criador*. In: BATTCOCK, Gregory. *A Nova Arte*. São Paulo. Perspectiva: 2004, p. 74.

central em suas obras, alcançando o que ele considerava *obra de arte total*, designada por ele como *merz*¹⁷¹.

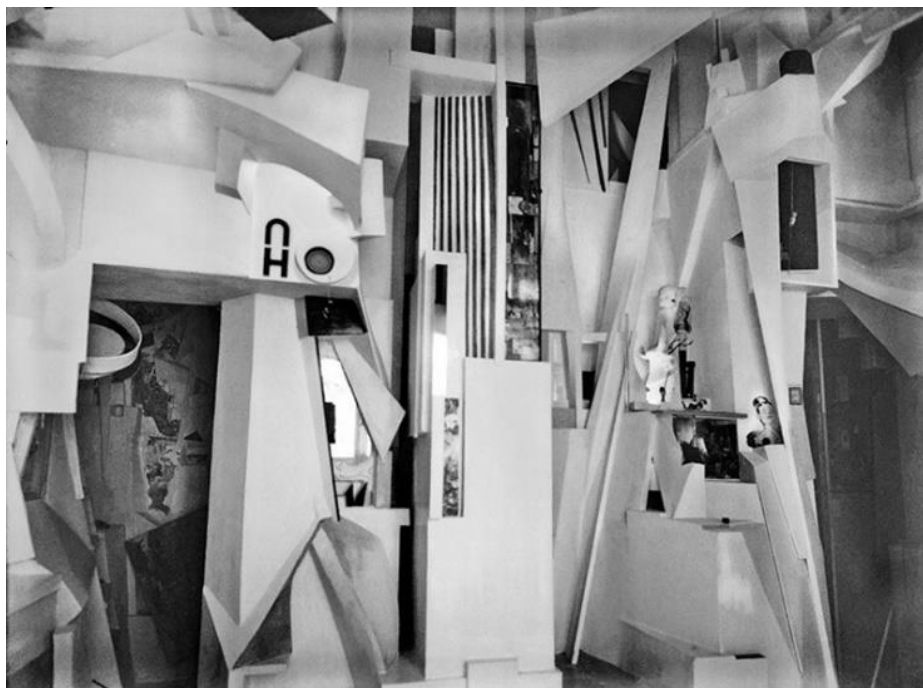


Figura 59. **Merzbau**. SCHWITTERS, Kurt. 1933.

Oiticica, inspirado pela temática *merz*, já trabalhava com materiais alternativos em uma linguagem inovadora, no intuito de chamar a atenção. Para o artista a influência de Kurt Schwitters foi fundamental, em especial no que diz respeito aos seus *Parangolés*¹⁷²:

na minha experiência tenho um programa e já iniciei o que chamo de ‘apropriações’: acho um ‘objeto’ ou ‘conjunto-objeto’ formado de partes ou não, e dele tomo posse como algo que possui para mim um significado qualquer, isto é, transformo-o em obra: uma lata contendo óleo, ao qual é posto fogo (uma pira rudimentar, se o quisermos): declaro-a obra, dela tomo posse: para mim adquiriu o objeto uma estrutura autônoma – acho nele algo fixo, um significado que quer expor à participação; esta obra vai adquirir depois novos significados que se acrescentam, que se somam pela participação geral – essa compreensão da maleabilidade significativa de cada obra é que cancela a pretensão de querer dar à mesma premissas de diversas ordens: morais, estéticas, etc.¹⁷³

¹⁷¹ O cognome “merz” surgiu a partir de uma das obras de Kurt Schwitters, na qual, em uma colagem, “merz” era vista num destaque do nome do banco **Commerz** Bank. A partir de então, o artista passou a usar “merz” como parte de muitas de suas obras, tornando-o sua marca registrada.

¹⁷² Em seu texto de 1964, “Bases fundamentais para uma definição do Parangolé”, Oiticica dizia que “a palavra [Parangolé] aqui assume o mesmo caráter que para Schwitters, p.ex., Merz e seus derivados (Merz-bau etc.), que para ele eram a definição de uma posição experimental específica fundamental à compreensão teórica e vivencial de toda a sua obra”. Esse texto foi publicado também em OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Luciano Figueiredo (Org.). Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 65.

¹⁷³ OITICICA, Hélio. *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 77.

Os ideais artísticos de Hélio Oiticica alçam o panorama estético a outro nível, no que diz respeito à transmutação na arte. Seus objetos artísticos, que inicialmente pediam uma participação gestual (como os *Parangolés*), transmutam-se. Conforme o próprio Oiticica, “o ato de vestir a obra já implica uma transmutação expressivo-corporal do espectador [...]”¹⁷⁴. A partir desse processo, o artista passa a produzir objetos que pedem a participação crítica do *ambiente* (como *Tropicália*), além do *espectador*. O que antes era obra ou objeto transmuta-se em intervenção, acontecimento. Nesse sentido, Duchamp observa que “[...] o ato criador não é executado pelo artista sozinho; o público estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, desta forma acrescenta sua contribuição ao ato criador”.¹⁷⁵

Cumprido levantar aqui a questão do prazer estético sob a visão de Hans Robert Jauss, que nomeia a obra de arte contemporânea *objeto ambíguo* e dedica ao receptor o lugar de co-produtor, propondo-lhe assumir uma postura teórica, de modo a determinar as qualidades estéticas das obras.

A propósito, Jauss destaca três categorias fundamentais e concomitantes para o alcance do prazer estético: *Poiesis* (produzir, fazer, criar) – “o prazer ante a obra que nós mesmos realizamos”¹⁷⁶ –, domínio que abarca o território da produção artística e corresponde ao sentimento de co-autor da obra; *Aisthesis* (perceber, receber) – que “designa o prazer estético da percepção reconhecidora e do reconhecimento perceptivo”¹⁷⁷, e diz respeito ao possível efeito provocado pela obra de arte como renovação da percepção do mundo circundante. É o prazer estético da percepção frente à obra; e *Katharsis* (purificação) – “prazer dos afetos provocados pelo discurso ou pela poesia, capaz de conduzir o ouvinte e o espectador tanto à transformação de suas convicções quanto à liberação de sua psique”¹⁷⁸. Essa categoria corresponde à experiência comunicativa fundamental da arte, que permite explicitar a sua função social, ao inaugurar ou legitimar normas e também libertar o espectador da rotina cotidiana, a fim de levá-lo ao encontro com a liberdade estética do prazer de si no prazer do outro.

Diante da extrema liberdade do processo criativo na cena contemporânea, percebe-se que o espectador precisa assumir uma postura que vai além da mera observação, pois “o

¹⁷⁴ Ibid., p. 70.

¹⁷⁵ DUCHAMP, Marcel. *O Ato Criador*. In: BATTCOCK, Gregory. *A Nova Arte*. São Paulo: Perspectiva: 2004, p. 74.

¹⁷⁶ JAUSS, Hans Robert. *A estética da recepção: colocações gerais*. Trad. de Luiz Costa Lima. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *A literatura e o leitor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 100.

¹⁷⁷ Ibid., p. 101.

¹⁷⁸ Ibid., p. 101.

trabalho de arte traz em si a provocação, o convite de quem está chamando para uma conversa”¹⁷⁹, diz Ricardo Basbaum.

Para a história da arte, em especial, para críticos e teóricos da década de 60, a ousadia dos artistas pop residia justamente na banalização que propunham a respeito tanto do status imagético das obras quanto do ato criador do artista. Enquanto, de um lado, como diz Jauss, o ato do artista torna-se anônimo, de outro, o receptor é confrontado com a questão crucial do recrudescimento da autonomia da arte. Tendo, ao que parece, a dissolução das fronteiras do estético chegado a sua efetivação definitiva, as questões teóricas a respeito da qualificação e identificação de obras de arte assumem o primeiro plano de toda experiência estética.¹⁸⁰

Ao justapor materiais considerados inúteis, abjetos ou irrelevantes, o artista contemporâneo provoca no espectador uma reação na busca da liberdade criativa. Pela ideia da arte, em vez da forma, Duchamp inaugura outro fazer artístico. A esse respeito Ana Cavalcanti aponta que “a arte traz desafios para o público que é chamado a vivenciá-la, senti-la e dialogar com ela. O tipo de relação que ela oferece é muito diverso da pura contemplação estética que experimentamos ao ver uma pintura ou escultura modernas”.¹⁸¹ Segundo Catunda:

Embora a escolha de objetos de origem industrial fosse conduzida principalmente pela busca de uma figuração impressa sobre os mesmos, a apropriação sistemática de objetos seriados, indubitavelmente, acabou criando uma ponte com o universo de Marcel Duchamp, mais especificamente com algumas questões envolvidas na invenção dos ready-mades. A apropriação de objetos foi pensada por Duchamp sem nenhuma intenção de constituir um trabalho de arte, pelo contrário, envolvido com as proposições dadaístas de negação da arte e com um profundo questionamento sobre o papel do artista, ele próprio comentou que essas peças representavam na época em que foram pensadas, por volta de 1913, a antítese do que se poderia considerar um objeto de arte.¹⁸²

Em sintonia com esse ideário e essa prática, a arte de Leda Catunda é criativa e transformadora. Considerando que “não basta produzir linguagens contemporâneas, é necessário produzir leituras contemporâneas”¹⁸³, a artista pontua suas criações com

¹⁷⁹ BASBAUM, Ricardo (org). *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções estratégicas*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001, p. 27.

¹⁸⁰ MIRANDA, Mariana Lage. *Objeto ambíguo: arte e estética na experiência cotidiana, segundo H. R. Jauss*. 2007. 136 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Universidade Federal de Minas Gerais – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Belo Horizonte, 2007, p. 116.

¹⁸¹ CAVALCANTI, Ana. *Além da “autonomia” das artes visuais – uma questão contemporânea ou antiga prática artística*. In: ENCONTRO NACIONAL DA ANPAP, 16, 2007, Florianópolis. Anais Dinâmicas Epistemológicas em Artes Visuais. Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina, 2007, p. 32.

¹⁸² CATUNDA, Leda. *Poética da maciez: pinturas e objetos*. 2003. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – ECA/USP, São Paulo, 2003, p. 15.

¹⁸³ BASBAUM, Ricardo (org). *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções estratégicas*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001, p. 195.

objetos transmutados, dos quais surgem elementos pictóricos que revelam cenas e composições inusitadas. São experiências híbridas, geradas a partir de confluências de meios e técnicas, que rejeitam preceitos normativos. Descrevendo suas *Vedações*, Catunda relata:

Assim, para a obtenção de uma superfície com figuras, partia-se do todo repleto da estampa que passava por um processo de esvaziamento; num gesto aparentemente contraditório, esse esvaziamento era promovido por um preenchimento da tinta recobrindo as figuras. Desta maneira, nesses trabalhos o ato de pintar como um apagamento acontecia como um processo inverso ao da pintura tradicional, na qual se acrescenta o conteúdo de cores e formas com pinceladas sobre a superfície imaculada da tela. Nas ‘Vedações’, o conteúdo que existia originalmente no suporte é que ia sendo vedado, para que apenas as partes restantes, escolhidas para permanecerem, passassem a valer como elementos constituintes.¹⁸⁴

Várias obras nascidas a partir de sua poética trazem na linguagem as questões primordiais da transmutação, postas de forma plena e clara, expondo ao mundo uma nova visão de obra de arte a ser analisada, a exemplo das obras produzidas a partir de tapetes de banheiro, como *Entre o figurativo e o abstrato* (Figura 60) e *O pintor* (Figura 61).



Figura 60. **Entre o figurativo e o abstrato.** CATUNDA, Leda. 1983.

¹⁸⁴ CATUNDA, 2003, p. 12

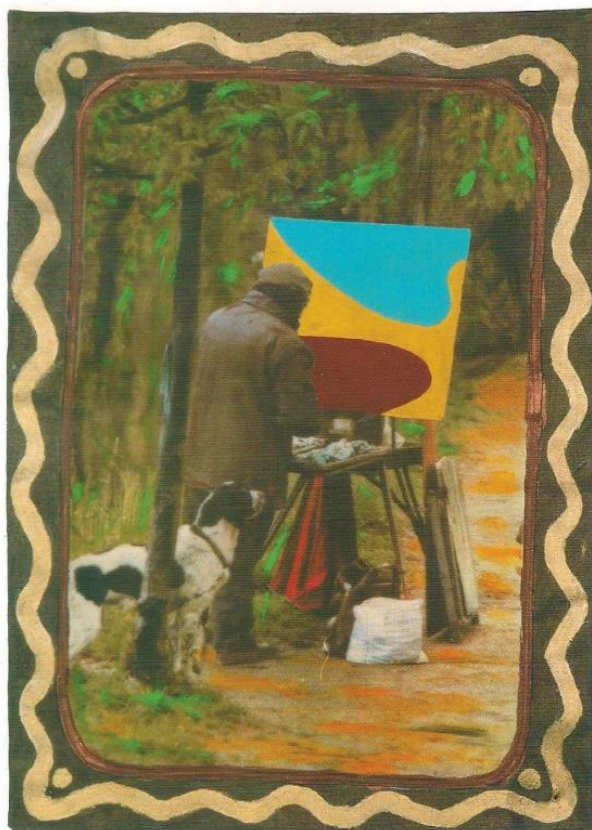


Figura 61. **O pintor.** CATUNDA, Leda. 1986.

Observando as pinturas-objetos de Leda Catunda, encontram-se objetos do cotidiano, descartados ou não, reinventados em um processo de transmutação que lhes confere nova expressividade e novas matrizes de significado. É a própria artista quem diz: “[...] coisas achadas são testadas e passam a fazer parte sem que tenham sido planejadas e trazem para o trabalho uma contribuição própria”.¹⁸⁵

Ao serem deslocados de contexto original, os objetos passam a habitar outro plano estético e transmutam-se em obra de arte, como se observa em *Paisagem com lago* (Figura 62), na qual Catunda utiliza um colchão como suporte, retratando um vale cercado de montanhas, juntamente com um rio que desemboca em um lago. Verifica-se a reminiscência da vivência do repertório da paisagem, e o espectador pode testemunhar a clara transmutação do objeto cotidiano em obra de arte. Assim a autora descreve sua obra:

A obra ‘Paisagem com lago’ é um bom exemplo da atitude de apropriação de objetos com base para pintura, realizada sobre um colchão de casal, nela se associam a imagem de uma paisagem arquetípica de montanhas com um lago

¹⁸⁵ Ibid., p. 53.

à frente e o signo do colchão numa sugestão de sono e de sonho, remetendo a um sujeito oculto, o que dorme e sonha com aquela paisagem.¹⁸⁶



Figura 62. **Paisagem com lago.** CATUNDA, Leda. 1984.

Em conjunto com as pinturas, mesclando-as a outros objetos, ou simplesmente apresentando um objeto do cotidiano deslocado do contexto original, Catunda provoca reações diversas, por um lado, remetendo à realidade diária de que faz parte, e por outro, causando estranhamento ao mostrar que “não é o objeto que é importante, mas a forma como ele é vivido pelo espectador”¹⁸⁷

3.2. DESVELANDO A POÉTICA PESSOAL: PROCESSO CRIATIVO E EXPERIÊNCIAS PERCEPTIVAS

O frescor da jovem arte de Leda Catunda deve-se simultaneamente ao senso de humor inerente às suas peças, à concepção aparentemente juvenil – apesar da artista ter se formado numa escola de arte convencional de São Paulo – e às suas invenções fundadas no suporte de suas obras. De fato, a impressão que se tem é que Leda Catunda concebe suas composições ou assemblages a partir dos materiais que seleciona. Ou que é fascinada pelo suporte eleito e a partir

¹⁸⁶ Ibid., p. 14.

¹⁸⁷ BRETT, Guy. *Brasil Experimental: arte/vida, proposições e paradoxos*. Trad. Renato Resende, Kátia Maciel (Org.). Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2005, p. 48.

dele realiza, como uma *trouvaille*, sua pintura incipiente porém plena de encanto no resultado final.¹⁸⁸

Leda Catunda é fruto de um meio, a São Paulo dos anos 1980. Sua prática artística segue através dos ensinamentos de Regina Silveira, Julio Plaza e Nelson Leirner, donos de discursos conceitualizantes e expressivos, que serviram de base e referência para um grupo de artistas de reconhecimento fulminante no cenário artístico brasileiro, conhecidos como *Geração 80*. Segundo Amaral, “era bem visível no grupo a indubitável superioridade criativa de Leda Catunda, talvez a mais interessante artista desta geração em sua direção transgressora, com uma licença poética maravilhosa em suas invenções”.¹⁸⁹

A produção de Catunda persiste nos contornos conceituais que envolvem o uso que faz da sua temática, explorando as propriedades dos materiais que utiliza, apropriando-se de estampas e impressos preexistentes, denunciando imagens estereotipadas e dando origem a objetos conceitualmente bem articulados, cujo suporte se transforma no próprio conteúdo do trabalho. Chiarelli assim descreve a plástica criativa exposta em *Paisagem com lago*:

Ali se configura [sic] os primeiros sinais dos problemas que, aos poucos, irão configurar as bases da poética que a artista iria explorar durante alguns anos: a junção entre o caráter fluido, esquemático, das imagens arquetípicas que passa a escolher para produzir suas pinturas e a força da materialidade dos suportes, dos quais se apropria para desenvolver seus trabalhos. Fazendo com que a realidade, através do caráter “opaco” desses suportes, interfira na recepção das imagens “transparentes”, produzidas sobre eles, Leda começa aí o aprofundamento mais incisivo de suas questões sobre os limites entre pintura e objeto, entre a obra bidimensional sempre tendendo para o tridimensional, que acompanhará todo o desenvolvimento do seu trabalho.¹⁹⁰

Nesse percurso de experimentações, Leda Catunda cria um universo particular, ousando na elaboração de obras com materiais industrializados presentes no dia a dia, manipulados de formas inusitadas. Segundo Toni:

Catunda converte para o trabalho essas imagens transitivas, de referência precária dentro da nossa percepção do dia a dia, que transmutam em outras coisas e outras imagens e são simultaneamente mercadoria e sucata, riqueza e

¹⁸⁸ Texto publicado no catálogo da exposição Modernidade, em Paris, Disponível em: <<http://www.bolsadearte.com/artistas/perfil/id/>>. Acesso em: 01 jun. 2016.

¹⁸⁹ AMARAL, Aracy A. *Textos do Trópico de Capricórnio*: artigos e ensaios (1980-2005) – volume 3: Bienais e artistas contemporâneos no Brasil. São Paulo: Editora 34. 2008, p. 144.

¹⁹⁰ CHIARELLI, Tadeu. *Leda Catunda*. São Paulo: Cosac Naify Edições, 1998, p. 16.

lixo. Ocorre aqui um desmembramento sistemático da imagem, libertando a linha, o plano, a grade geométrica, que acabam por vagar numa ambiguidade aberta ao espectador.¹⁹¹

Essas referências ficam nítidas em um dos primeiros grupos de obras de Leda Catunda, *Vedações*, que consistia na aplicação de tinta diretamente sobre estampas preexistentes, anulando parte delas, reeditando-as e instigando o espectador a enxergá-las em novo contexto (Figuras 63 e 64).



Figura 63. Detalhe da obra **Vedação verde**. CATUNDA, Leda. 1983.



Figura 64. Detalhe da obra **Vedação laranja**. CATUNDA, Leda. 1983.

¹⁹¹ CATUNDA, Leda. Leda Catunda: entrevista comentada. In: *LEDA CATUNDA 1983-2008*. São Paulo: Pinacoteca, 2009, p. 19.

O processo de veladura é recorrente em grande parte dos trabalhos da artista, cuja substancialidade se dá com pinturas que mesclam linguagens variadas, em suportes imprevisíveis (pinturas, colagens, costuras, bordados e impressões), resultando em formas transmutadas que extrapolam o plano pictórico e as propriedades dos materiais, e formando cenas fictícias e lúdicas. Exaltando a textura e superfícies de materiais industrializados, Leda Catunda chama a atenção para seu vocabulário plástico inusitado. Ao permear o limite entre pintura e objeto, suas obras têm espírito *pop*, irônico e provocativo. Segundo Visconti:

Toalhas, lençóis, casacos, camisetas, tecidos estampados, até colchões têm confluído, ao longo das últimas três décadas, em suas pinturas, sempre trabalhados de maneira a deixar à vista as características do material, e principalmente a fatura e o sujeito das estampas e decorações que os revestiam. E essas estampas e decorações, praticamente em sua totalidade, provinham do universo popular, feito de personagens de Walt Disney, fotografias de paisagens estereotipadas impressas toscamente, animais estilizados e em poses insólitas ou até grotescas, a compor um pequeno compêndio do que, de acordo com uma visão talvez elitista, poder-se-ia considerar uma iconografia barata, esteticamente pobre e sem nenhum conteúdo.¹⁹²

Fronhas estampadas, cortinas de banheiro, colchões, tapetes e tantos outros materiais, nem sempre nobres, dotados de imagens que por vezes beiram o cafona, o *kitsch*, são pontos de partida para a sua criação, que transita por técnicas inusitadas e práticas artísticas distantes das habitualmente conhecidas.

A questão do gosto é um assunto que sempre me interessou. Há um comentário entre o *camp*¹⁹³ e o *kitsch* nos trabalhos a partir do uso das imagens contidas nos materiais, da natureza da sua fabricação, da ideologia em torno da qual gira o gosto da indústria ou da sociedade que produz tais materiais. Ou ainda, o significado subjetivo que esses artefatos adquirem na nossa vida. Porque, à medida que decidi que não desenharia e utilizaria imagens prontas, eu uso o que encontro, mais ou menos de gosto popular, porque é o que está à venda nas lojas.¹⁹⁴

A poética *kitsch* evidencia-se em seu trabalho por meio da exploração dos variados materiais e da apropriação de estampas e impressos preexistentes, provocando o olhar do

¹⁹² Leda Catunda: pinturas recentes = Leda Catunda: recente paintings. – Curitiba, PR: Museu Oscar Niemeyer, 2013, p. 13.

¹⁹³ *Art Camp* é o nome utilizado para evidenciar os produtos culturais que chamam a atenção pelo mau gosto, valor irônico e debochado.

¹⁹⁴ CATUNDA, L. *Historicidade e arte contemporânea: ensaios e conversas*. [2012]. São Paulo: ICC; Centro Universitário Maria Antônia-USP; Centro de Pesquisa em Arte Brasileira (ECA-USP). Entrevista concedida a Carlos Eduardo Riccioppo.

espectador e exibindo uma característica das obras de arte contemporâneas ao questionar o suporte, a técnica, a beleza e o gosto.

Baseado em juízo de valor, Abraham Moles¹⁹⁵ define a palavra *kitsch* como derivada do alemão *verkitschen*, que significa enganar, vender algo no lugar do autêntico, do previamente estabelecido. Do ponto de vista conceitual, porém, o termo foi utilizado pela primeira vez pelo sociólogo francês E. Morin (*Esprit du Temps*), associado à produção cultural de uma época marcada pela ausência de estética e pela finalidade mercantil da produção artística.

Embora usualmente empregado nos estudos de estética para designar uma categoria de objetos vulgares, baratos, de mau gosto, que se destinam ao consumo de massa, o *kitsch*, para muitos críticos, é considerado um fenômeno recorrente na história da arte.

O Kitsch está ligado à arte de maneira indissociável, assim como o falso liga-se ao autêntico. Segundo Broch, “há uma gota de Kitsch em toda a arte”, uma vez que toda arte inclui um mínimo de convencionalismo, e de aceitação do agradar ao cliente, de que nenhum grande mestre está isento.¹⁹⁶

Segundo Moles (1972, p. 11), “com o passar do tempo, o termo foi se desprendendo das suas conotações desfavoráveis”. Na história da arte vários artistas como Andy Warhol, Roy Liechtenstein, Richard Hamilton, Jeff Koons e Damien Hirst incorporaram – e incorporam – traços *kitsch* em suas obras, seja como crítica social ou como humor. Conforme Greenberg:

Enquanto a vanguarda (entendendo-a, em geral, como arte e sua função de descoberta e invenção) imita o ato de imitar, o kitsch imita o efeito da imitação: ao fazer arte, a vanguarda evidencia os procedimentos que levam à obra e os elege como objetos de seu próprio discurso, enquanto o kitsch evidencia as reações que a obra deve provocar e elege como objetivo da própria operação as reações emocionais do fruidor.¹⁹⁷

Enfatizando a escolha do material, na maioria de procedência industrial, com estampas figurativas consideradas de gosto estilisticamente duvidoso, a artista defende em suas obras a poética *kitsch*, como na obra *Xica, a gata / Jonas, o gato* (Figura 65): o pelo artificial promove uma analogia que remete ao imaginário do universo dos bichos de pelúcia, da artificialidade, recorrentes na cultura popular, conforme explanação da própria

¹⁹⁵ MOLES, Abraham. *O Kitsch: a arte da felicidade*, tradução de Sérgio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 10.

¹⁹⁶ Ibid., 1972, p. 10.

¹⁹⁷ GREENBERG, Clement. *Vanguarda e kitsch*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2001, p. 73.

artista: “uma instalação ocupando toda a parede, com o rabo de um dos gatos sobreposto ao outro e que tem como material principal o pelo artificial, associa-se o imaginário que cerca o universo dos bichos de pelúcia, que são feitos deste mesmo material”.¹⁹⁸



Figura 65. **Xica, a gata / Jonas, o gato.** CATUNDA, Leda. 1984.

O *kitsch* na obra de Catunda demonstra, por vezes, certa intencionalidade, compondo a sua linguagem particular, especialmente no que diz respeito ao seu poder expressivo, na forma de representar suas ideias e construir seu mundo, deixando que cada espectador faça a própria leitura. Conforme a artista, “a atitude Kitsch permeia grande parte da produção variando de intensidade entre o sarcástico e jocoso ao puramente poético, como quando é empregada para reforçar algum lirismo que se deseja promover em determinada obra”.¹⁹⁹ A relação estabelecida pela artista com os espectadores traz mensagens visuais que possibilitam uma leitura crítica pelas dualidades que apontam para as questões do belo, do feio, do bom ou mau gosto.

Trabalhando com apropriação de imagens e pintando sobre materiais presentes no cotidiano, como tecidos estampados e objetos moles, tipo toalhas e cobertores, meu olhar comumente se dirige ao gosto das pessoas. Observo que há nas escolhas que fazem uma forte relação entre gosto e conforto, numa procura legítima direcionada pelo desejo da recompensa. Ingenuamente acreditando na liberdade de escolha de consumidor comum, de se fazer rodeado daquilo que lhe apraz. Assim, frequento lojas populares onde as

¹⁹⁸ CATUNDA, Leda. *Poética da maciez: pinturas e objetos*. 2003. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – ECA/USP, São Paulo, 2003, p. 15.

¹⁹⁹ Ibid., 2003, p. 93.

peças escolhem objetos para suas casas, para sua vida, estampados com imagens de todo tipo.²⁰⁰

O gosto, no que diz respeito a objetos de consumo, não existe somente como característica pessoal, mas também se baseia na relevância dos julgamentos de críticos para a divulgação e formação de opinião a respeito de produtos artísticos. Em seu processo criativo, Leda Catunda dialoga com as divergências e confluências acerca do gosto: “acho muito curioso o gosto popular, como é uma coisa direta. Se ‘brilha’ bastante, se é bem rosa, a pessoa gosta, já talvez, uma ‘madame’ preferisse tons de branco a preto”.²⁰¹ Seu discurso lúdico carrega um processo criativo intenso, com *ready-mades* descompromissados (Figuras 66, 67 e 68), de forte relação com a artesanato, inter-relacionando diferentes linguagens, elemento forte na fundamentação da singularidade de suas obras, sem medo de ousar.

Existe no meu trabalho uma escolha pelo precário e pelo manual. Senti pressão, durante a minha formação, para usar mídias mais tecnológicas. Entendi que havia uma forte tendência para fazer trabalhos cada vez menos manuais e quis fazer uma certa resistência. O trabalho pode ter conteúdo conceitual e, ao mesmo tempo, pode ser manual e pode ser pintura.²⁰²

Catunda utiliza as características implícitas dos suportes e objetos dos quais se apropria, nem sempre nobres, despertando questionamentos complexos e abrangentes, e convocando o olhar para além da aparência. Em suas pinturas a tinta faz parte da estrutura, apresentando-se em cores simples. A respeito da cor em suas obras, ela diz:

A minha escolha de tinta, de cor, é sempre muito simples, muito direta. Então, por isso, ela se assemelha muito à arte popular. Cores primárias, sem muita elaboração. Não estou interessada nessa ideia da boa pintura. Isso não me serve para nada no trabalho.²⁰³

²⁰⁰ *Leda Catunda: pinturas recentes* = *Leda Catunda: recent paintings*. – Curitiba, PR: Museu Oscar Niemeyer, 2013, p. 18.

²⁰¹ BAMONTE, Joedy Luciana Barros Marins. *A obra de Leda Catunda: processo de criação e raciocínios femininos a partir de uma entrevista*. In: *Visualidades: Revista do Programa de Mestrado em Cultura Visual UFG*. V. 8, n.2. Goiânia-GO: UFG, 2010, p. 149.

²⁰² CATUNDA, Leda. *Poética da maciez: pinturas e objetos*. 2003. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – ECA/USP, São Paulo, 2003, p. 25.

²⁰³ CATUNDA, Leda. *Leda Catunda: entrevista comentada*. In: *LEDA CATUNDA 1983–2008*. São Paulo: Pinacoteca, 2009, p. 13.



Figura 66. **A janela.** CATUNDA, Leda. 1985.

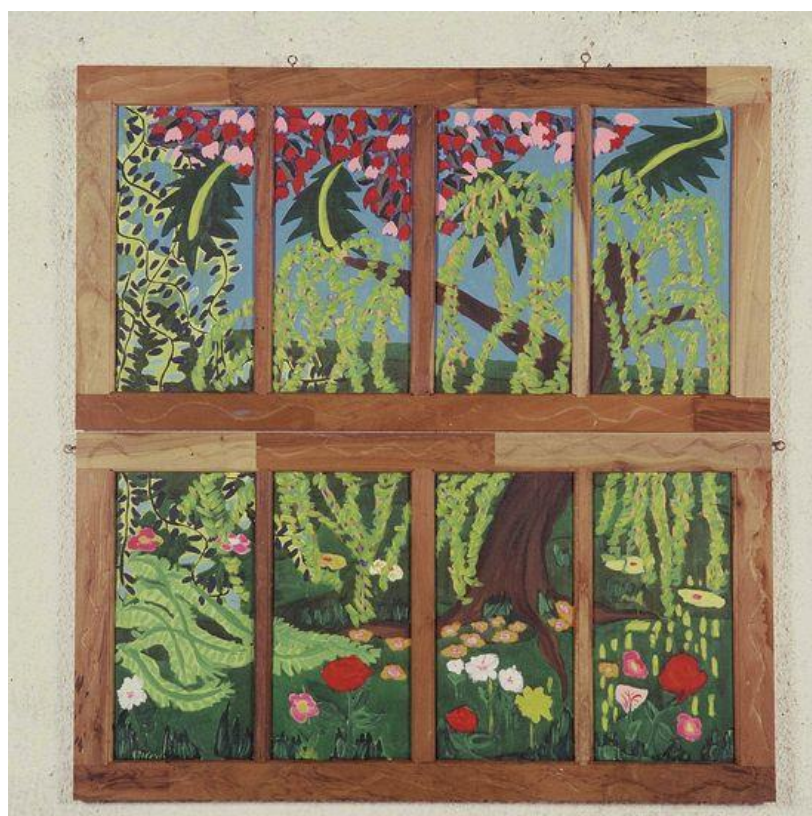


Figura 67. **A janela II.** CATUNDA, Leda. 1987.



Figura 68. **A janela III.** CATUNDA, Leda. 1988.

Sua representatividade, desde o início da carreira, vai além da matéria pictórica. Como ela própria diz, “além do aspecto de uma pintura desapaixonada, havia ainda a tentativa de repensar a própria noção de pintura, tal como vinha sendo entendida até aquele momento, no início dos anos oitenta”²⁰⁴, quando o que importava era a “clara visualização dos procedimentos empregados”²⁰⁵, além da “potencialização da imagem, enquanto qualidade poética, através do emprego de superfícies já estampadas”²⁰⁶.

A feitura inicia-se com estudos prévios. Seu processo criativo passa por inúmeros desenhos e colagens como preparação para o trabalho final, como observa Toni: “as primeiras marcações são desenhos feitos em lápis de cor, de escala íntima, de dois a três centímetros. *Sketches* rápidos, simultaneamente técnicos e crus”²⁰⁷ (Figura 69).

As aquarelas e os desenhos, processos mais diretos de registro, proporcionam maiores possibilidades para a criação de imagens cujas estruturas possam ser aproveitadas na construção das pinturas-objeto. De execução relativamente simples, são normalmente produzidos em conjunto, prestando-se assim a especulações sobre variações nas formas e composição, proporções e possibilidade de ampliação de escala. Através dos estudos feitos em aquarela, procura-se também aproximar o tratamento de cor numa previsão sobre os

²⁰⁴ CATUNDA, Leda. *Poética da maciez: pinturas e objetos*. 2003. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – ECA/USP, São Paulo, 2003, p. 11.

²⁰⁵ Ibid., loc. cit.

²⁰⁶ Ibid., loc. cit.

²⁰⁷ CATUNDA, Leda. Leda Catunda: entrevista comentada. In: *LEDA CATUNDA 1983-2008*. São Paulo: Pinacoteca, 2009, p. 23.

tipos de materiais que possam vir a ser usados. Possuem autonomia enquanto obras em papel, mas dentro do processo criativo funcionam principalmente como instrumento para a seleção de imagens.²⁰⁸



Figura 69 – Estudos para a obra **Cigarras e cigarra II**. CATUNDA, Leda. 2006.

Em conjunto com suas colagens e aquarelas, os cadernos de desenho de Leda Catunda (Figuras 70 e 71) revelam o processo de elaboração e reelaboração do seu pensamento, em um movimento assíncrono que permite a aproximação do seu decurso criativo e de seus projetos estéticos. Como todo caderno de artista, são documentos que legitimam uma trajetória e reconstroem um itinerário de criação, em especial por conterem fragmentos da memória descritiva de peças importantes na concepção das obras.

²⁰⁸ CATUNDA, 2003, p. 55.

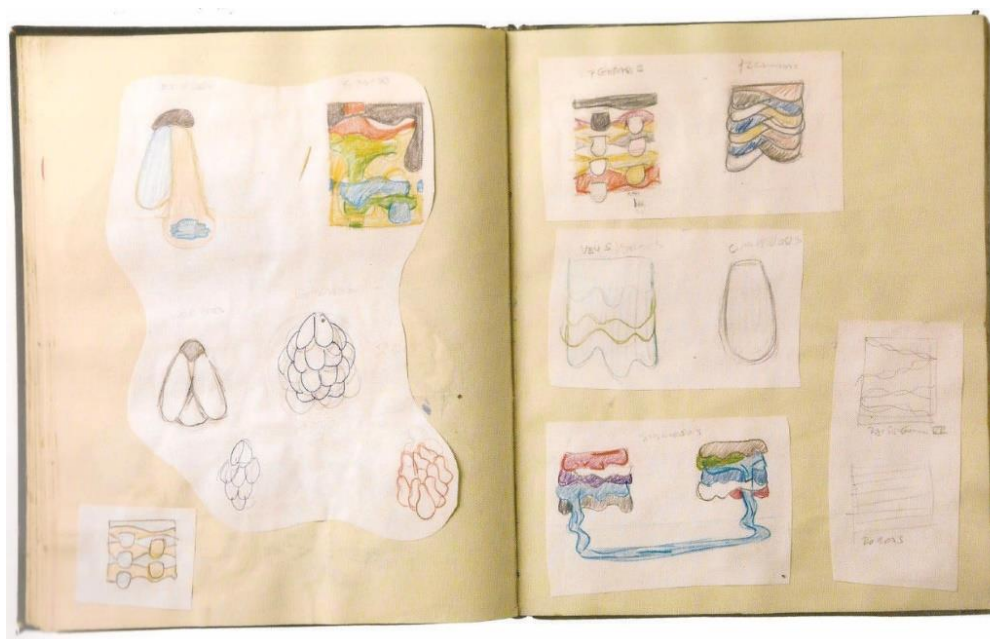


Figura 70 - Caderno de desenhos da artista Leda Catunda.

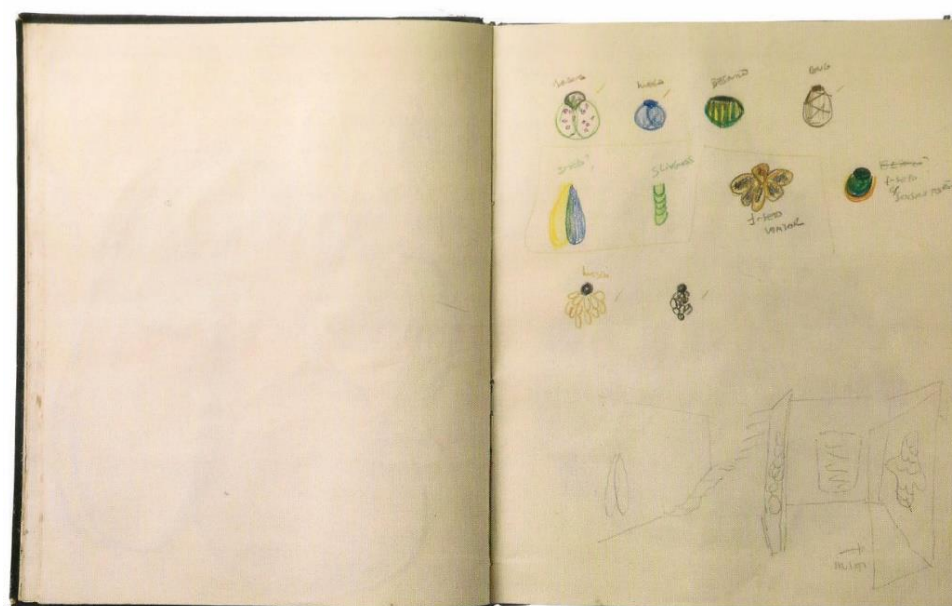


Figura 71 - Caderno de desenhos da artista Leda Catunda.

Na arte contemporânea esses cadernos de artista²⁰⁹, como são chamados, não apenas se transformam em suportes de informações e projetos, mas são fundamentais na construção do pensamento plástico do artista. Acolhem ideias, esboços, projetos e experiências estéticas diversas, transfiguradas em obras de arte. Catunda trabalha seus projetos em

²⁰⁹ Considerando como *caderno de artista* todos os cadernos, diários, manuscritos, livros ou textos escritos pelo artista durante seu processo de criação e produção artística.

cadernos ou colagens pelas paredes do seu *atelier*. Sobre seus estudos e o desmembramento que efetivam, ela diz:

São realizados estudos utilizando-se técnicas diversas, e por vezes resultam em simples anotações ou moldes que são posteriormente descartados, quando da conclusão do trabalho. Em outras ocasiões, no entanto, tomando cursos independentes dentro da linguagem em que são criados, resultam em obras que compartilham os assuntos das pinturas-objeto, mas trazem em si discussões autônomas. Funcionam de toda forma como versões acumulativas e somatórias onde é possível sondar as extensões e intensidades da poética.²¹⁰

Ressalto um vídeo em que Catunda comenta seu processo criativo (Figura 72), refletindo sobre o caminho percorrido na construção da sua poética e descrevendo (na íntegra) seu depoimento:

Olha, os trabalhos surgem da minha experiência, assim, no mundo. Então, o tipo de imagem que eu vou vendo e que eu vou escolhendo e um sentido que eu quero dar para essas imagens. Eu tenho esses cadernos assim, eu tenho vários, que são meio um tipo de uma distração assim [sic], que eu vou fazendo no atelier, ao mesmo tempo eles inauguram umas possibilidades de imagem. Vão funcionando também meio feito umas colagens. Quando eu tenho já uma noção mais clara do que eu quero fazer [...] eu passo para uma aquarela.²¹¹

²¹⁰ Ibid., 2003, p. 54.

²¹¹ Leda Catunda. 2009. Edição de texto e roteiro: Cacá Vicalvi. Edição de Imagens: Karan España. Produção: Documenta Vídeo Brasil Itaú Cultural. 5'14''. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10215/leda-catunda>>. Acesso em: 10 ago. 2016.



Figura 72 – Imagens retiradas do vídeo no qual a artista Leda Catunda fala do seu processo criativo. 2009.

A prática pictórica de Catunda é orientada pela apropriação e pela valorização da ação manual, em que o acabamento por vezes aparenta precariedade, mas, segundo Bamonte, “o questionamento a impulsionar as criações de Catunda gira em torno do que lhe é suficiente no momento de execução da obra, dentro de um controle mínimo de acabamento plástico”.²¹²

O período inicial de seu trabalho, durante a década de 1980, caracteriza-se pela incursão em materiais diversos e experimentações da pintura. A partir da década de 1990, passa a promover maior ambiguidade nas leituras de imagens e no trabalho com os objetos, além das pinturas com aparência amolecida, de aspecto macio e aconchegante.

Seja pelo fato da natureza dos materiais empregados, texturizados ou lisos como o veludo sugerirem o toque, aliada à maciez volumosa que os recheios proporcionam e ainda, às formas arredondadas, a soma de todos esses fatores parece tender para um mesmo direcionamento. A convergência seria na proposta de um caráter afetivo para as obras, no sentido da não agressividade das formas orgânicas e, ainda da sensualidade contida nas linhas de contorno. Esta afetividade sendo percebida pela constatação de investimentos em sensações de conforto através da evidência dada ao aspecto sensorial na representação das figuras. Aposta-se na fisicalidade da obra enquanto presença, na materialidade e suas qualidades derivadas como forças promotoras de sensações.²¹³

²¹² BAMONTE, Joedy Luciana Barros Marins. *Visualidades*: Revista do Programa de Mestrado em Cultura Visual I Faculdade de Artes Visuais I UFG. – V. 8, n.2 (2010). – Goiânia-GO: UFG, FAV, 2010, p. 145.

²¹³ CATUNDA, Leda. *Poética da maciez*: pinturas e objetos. 2003. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – ECA/USP, São Paulo, 2003, p. 24.

Há em sua práxis uma qualidade intrínseca, de evocar lembranças, seja pelas estampas utilizadas, pelas imagens ou pelas formas, conforme explica:

Além do objeto em si, a mesma capacidade de evocar memórias distantes pode ser alcançada através do material com o qual se constrói o objeto, como em fragmentos desse material, quando uma pequena parte remete ao todo. Uma estampa de estofado, presente no mobiliário comum, pode ser um bom exemplo para concretizar essa ideia, uma imagem que fica gravada inconscientemente, e que segue acompanhando as memórias de algum tipo de vivência.²¹⁴

As lembranças possibilitam uma união do começo e do fim, do passado e do porvir. A conservação do passado é base para o fundamento principal da memória, que pode ser afluída a qualquer momento por imagens e recordações, constituídas, entre outras coisas, por narrativas fundamentadas em experiências de vida, sentimentos, imagens, enfim, em todo o emaranhado de informações que constituem as reminiscências do sujeito. Em depoimento no documentário *Recortes de Leda Catunda*, a artista refere-se à importância da lembrança em suas obras:

Evocar uma lembrança assim. Sabe quando você sente um cheiro que te lembra uma coisa, uma situação e tal? Às vezes eu penso que assim no trabalho você pode ver uma coisa e pela aquela textura do voal ou pela maciez do veludo você pode ser remetido para uma sala de teatro. Veludo assim como uma cortina de teatro, voal como uma roupa que você teve um dia.²¹⁵

Na poética pessoal de Leda Catunda as linguagens e meios convergem, sempre aproveitando ao máximo as potencialidades expressivas dos materiais empregados: “nesse processo de transfiguração e reabsorção do cotidiano, tecidos e objetos planos, ricos em texturas e cores intensas, são sobrepostos, entrelaçados, recortados, colados, costurados e, finalmente pintados”²¹⁶, gerando formas transmutadas, nascidas de desdobramentos contínuos.

²¹⁴ Ibid., 2003, p. 26.

²¹⁵ Recortes de Leda Catunda / Instituto Arte na Escola; autoria de Marília de Oliveira Diaz; coordenação de Mirian Celeste Martins e Gisa Picosque. – São Paulo: Instituto Arte na Escola, 2006.

²¹⁶ CATUNDA, Leda. Leda Catunda: entrevista comentada. In: *LEDA CATUNDA 1983–2008*. São Paulo: Pinacoteca, 2009, p. 13.

CONCLUSÃO

Analisar a obra de Leda Catunda, a partir do período inicial de sua trajetória artística, nos anos 1980, foi o eixo norteador para o desenvolvimento desta pesquisa. Assim, foi pertinente destacar questões do contexto vivencial dessa artista, ressaltando a liberdade experimental do campo da arte contemporânea, lançando interrogações sobre o pluralismo da arte que, desde os anos 1960, desconstruiu ou pôs abaixo, uma a uma, todas as convenções da arte. E um dos principais impulsos dessa fase, que interessou a nossa pesquisa, foi a permutação de significados pelo deslocamento de imagens e objetos da vida cotidiana para o mundo da arte. Os artistas rejeitaram impetuosamente os códigos e convenções abraçados anteriormente, em especial os dos expressionismos abstratos, e precipitaram novas discussões sobre a arte, buscando para ela outras definições.

Nesse período, muitos textos de artistas proliferam em catálogos, revistas, jornais de circulação mais restrita e mesmo em livros, fato que contribui com o início da inserção dos artistas nos espaços dos discursos da crítica e da história da arte.

Sob esse ângulo, foi primordial compreender esses antecedentes e suas convergências no campo da arte brasileira em um tempo crítico da história do país – o período da ditadura militar. Os textos ou escritos de artistas tanto trazem uma visão crítica sólida capaz de dinamizar o trabalho analítico do observador, do crítico e do historiador quanto descortinam os momentos de transformação e formação de uma arte brasileira, crítica e ao mesmo tempo reveladora, que desvelou artistas e proposições de grande importância para o desenvolvimento do percurso criativo de Leda Catunda, tema central desta dissertação.

A arte contemporânea situa a produção artística frente a uma necessidade permanente de inquietações e ajustes de reflexões sobre a materialidade que ela usa e faz circular. O desafio da recepção e da significação em todas as épocas se amplia e tem muito a ver com a invenção.

O principal período focalizado, a década de 1980, é marcado por uma produção fértil na arte brasileira que por vezes parece potencializar sistematicamente valores estéticos, éticos e políticos desencadeados pelos artistas da década anterior, em situações diferentes e inseparáveis dos contextos sociopolíticos decorrentes da ditadura. Questionando as concepções de uma arte autônoma e interligando categorias artísticas, a diversidade de experimentações da poética pessoal de Leda Catunda traz para a arte brasileira obras ressignificadas, resultantes de formas transmutadas, que operam com a instabilidade dos

conceitos de arte. Na tessitura de seu processo criativo a artista lida com suportes pouco ortodoxos, portadores de suas próprias significações, buscando tocar a vida com arte, em uma produção inusitada, conforme declara em sua tese *Poética da maciez: pinturas e objetos*:

Desta maneira, metáforas vão sendo criadas num processo de transmutação dessas sugestões vindas do real, e também, muito frequentemente, as formas encontradas são propostas metamorfoses gerando imagens tais como as que se vêm trabalhando até agora. Este método experimental ainda tem como importante atributo um sistema de avaliações que ocorre de forma sequenciada, continuamente, através de julgamentos e posteriores decisões sobre acertos e erros. Deste modo se promovem correções, e chega-se a descobertas e consequentemente surgem progressos e abertura para novas investigações.²¹⁷

‘Experimentar o experimental’, como disse Hélio Oiticica, indica uma forma de se aproximar da maneira como Leda Catunda explora o conceito de apropriação e os suportes artísticos. Seu trabalho busca uma reafirmação de passagens do imaginário ao real a partir de imagens preexistentes e objetos do cotidiano, transpondo parte ou todos os elementos existentes para a composição das obras. Não custa dizer que dentro desse amplo campo de possibilidades no qual se encontra seu trabalho, a artista, em investigações próprias ou apropriadas, incorporou obras singulares que marcaram seu percurso e contribuíram para a visibilidade da atuação da arte contemporânea brasileira.

²¹⁷ CATUNDA, Leda. *Poética da maciez: pinturas e objetos*. 2003. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – ECA/USP, São Paulo, 2003, p. 49.

REFERÊNCIAS

ADES, Dawn. *Arte na América Latina: a era moderna, 1820-1980*. Textos de Guy Brett, Stanton Loomis Catlin e Rosemary O'Neill. São Paulo: Cosac Naify, 1997.

AMARAL, Aracy. (Org.) *Arte e meio artístico (1961-1981): entre a feijoada e o x-burger*. São Paulo: Nobel, 1981.

_____. *Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005) – Volume 1: Modernismo, arte moderna e o compromisso com o lugar*. São Paulo: Editora 34, 2006.

_____. *Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005) – volume 3: Bienais e artistas contemporâneos no Brasil*. São Paulo: Editora 34, 2008.

ARCHER, Michael. *Arte Contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BAMONTE, Joedy Luciana Barros Marins. *A obra de Leda Catunda: processo de criação e raciocínios femininos a partir de uma entrevista*. In: *Visualidades: Revista do Programa de Mestrado em Cultura Visual UFG*. V. 8, n. 2. Goiânia-GO: UFG, 2010.

BARTHES, Roland. *A morte do autor*. In: _____ *O rumor da língua*. Trad. Antônio Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1987.

BASBAUM, Ricardo (org). *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções estratégicas*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

_____. *Pintura dos anos 80: algumas observações críticas*. Originalmente publicado em: Gávea. no. 6. Revista do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil. Rio de Janeiro. PUC, 1988.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: *A ideia do cinema*. Trad. de José Lino Grünnewald. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BRETT, Guy. *Brasil experimental: arte/vida, proposições e paradoxos*. Trad. Renato Resende, Kátia Maciel (Org.). Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2005, p. 48.

BUCHLOH, Benjamin. *Procedimentos alegóricos: apropriação e montagem na arte contemporânea*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA, Rio de Janeiro: UFRJ, ano VII, número 7, 2000.

CANONGIA, Ligia. *Anos 80: embates de uma geração*. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 2010.

CARNEIRO, Lúcia; PRADILLA, Ileana. *Antonio Dias*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1999.

CATUNDA, Leda. *Leda Catunda: entrevista comentada*. In: *Leda Catunda 1983–2008*. São Paulo: Pinacoteca, 2009.

_____. *Historicidade e arte contemporânea: ensaios e conversas*. [2012]. São Paulo: ICC; Centro Universitário Maria Antônia-USP; Centro de Pesquisa em Arte Brasileira (ECA-USP). Entrevista concedida a Carlos Eduardo Riccioppo.

CAUQUELIN, A. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CAVALCANTI, Ana. *Além da “autonomia” das artes visuais – uma questão contemporânea ou antiga prática artística*. In: ENCONTRO NACIONAL DA ANPAP, 16, 2007, Florianópolis. *Anais Dinâmicas Epistemológicas em Arte Visuais*. Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina, 2007.

CHIARELLI, Tadeu. *A fotomontagem como “introdução à arte moderna”*: visões modernistas sobre a fotografia e o surrealismo. *ARS* (São Paulo), São Paulo, v. 1, n. 1, 2003.

_____. *Arte internacional brasileira*. São Paulo: Lemos-Editorial, 2002.

_____. *Leda Catunda*. São Paulo: Cosac Naify Edições, 1998.

_____. *Nelson Leirner: arte e não arte*, São Paulo: Takano, 2002.

CRIMP, Douglas. *Apropriando-se da apropriação*. In: _____. *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

COUTO, M. F. M. *Duas visões sobre a pop art: Clement Greenberg e Arthur Danto*, 12/2003, *Arte & Ensaios*, Vol. 1, Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 2003.

DANTO, A. C. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da História*. São Paulo: Odisseus Editora, 2006.

_____. *A transfiguração do lugar comum*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

_____. *O mundo da arte*. Tradução de Rodrigo Duarte. *Revista Arte Filosofia*, Ouro Preto, n.1, p. 13-25, jul. 2006.

_____. *Marcel Duchamp e o fim do gosto: uma defesa da arte contemporânea*, 2008.

DOMINGUES, D., (org). *Arte e vida no século XXI: tecnologia, ciência e criatividade*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

DUARTE, Paulo Sergio. In: *Rubens Gerchman: o rei do mau gosto*. São Paulo: J.J., 2013.

DUCHAMP, Marcel. *O ato criador*. In: BATTCOCK, Gregory. *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

FARIAS, Agnaldo. *Arte brasileira hoje*. São Paulo: Publifolha, 2002.

FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda do século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

_____. *Recodificação – arte, espetáculo, política cultural*. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.

GULLAR, Ferreira. *Argumentação contra a morte da arte*. Rio de Janeiro: Revan, 1997.

GREENBERG, C. *Clement Greenberg e o debate crítico*. Org. Glória Ferreira e Cecília Cotrim de Melo. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

_____. *Vanguarda e kitsch*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

JAUSS, Hans Robert. *A estética da recepção: colocações gerais*. Trad. de Luiz Costa Lima. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *A literatura e o leitor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

JIMENEZ, Marc. *O que é estética?*. Tradução Fulvia M. L. Moretto. São Leopoldo, RS: Ed. UNISINOS, 1999.

HERKENHOFF, Paulo. *Sala experimental*. In: FERREIRA, G.; COTRIM, C. *Escritos de artistas: anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LOPES, Fernanda. *Área experimental: lugar, espaço e dimensão do experimental na arte brasileira dos anos 1970*. São Paulo: Prestígio Editorial, 2013.

MAMMÌ, Lorenzo. *O que resta: arte e crítica da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MESQUITA, Ivo. *Território dos sentidos*. In: *Daniel Senise. Ela que não está*. São Paulo: Cosac Naify edições, 1998.

MOLES, Abraham. *O kitsch: a arte da felicidade*. Tradução de Sérgio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

MORAES, Frederico. “*Gute nacht herr Baselitz, ou Hélio Oiticica, onde está você?*”. Revista Módulo, especial, catálogo oficial da exposição “Como vai você, Geração 80?”, Rio de Janeiro, jul.-ago. 1984.

_____. *Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da obra*. Revista de Cultura Vozes, Petrópolis, Ano 64, Vol. LXIV, n. 1. p. 45-59, jan./ fev. 1970.

NAVES, Rodrigo. *Um azar histórico: desencontros entre moderno e contemporâneo na arte brasileira*. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo: CEBRAP, n. 64, 2002.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

_____. Esquema Geral da Nova Objetividade. In: FERREIRA, G.; COTRIM, C. *Escritos de artistas: anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

PEDROSA, Mario. *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

PROENÇA, Graça. *História da arte*. São Paulo: Editora Ática, 2014.

REIS, Paulo Roberto de Oliveira. *Arte de vanguarda no Brasil: anos 60*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

RESENDE, Beatriz. *Poéticas do contemporâneo*. São Paulo: S/Z, 2017, p. 20.

RIBEIRO, Marília Andrés. *Neovanguardas: Belo Horizonte – Anos 60*. Belo Horizonte: C/Arte, 1997.

_____. *Reflexão sobre a arte brasileira nos anos de 1960/70*. In: Revista Porto Arte, n.33, 2012.

SANTAELLA, Lucia. *Por que as comunicações e as artes estão convergindo?*. 2005. In: WANNER, Maria Celeste de Almeida. Salvador: EDUFBA, 2010.

ZANINI, Walter. *Duas décadas difíceis: 60 e 70*. In: Bienal Brasil Século XX. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994.

CATÁLOGOS

AMARAL, Aracy A. *Uma jovem pintura em São Paulo*. In: Catálogo Pintura Como Meio, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1983.

CANTON, Kátia. *Uma outra costura do mundo*. In: Leda Catunda – pinturas moles, Museu Ferroviário Vale do Rio Doce, Vitória, 2000.

Leda Catunda: pinturas recentes = Leda Catunda: recent paintings. – Curitiba, PR: Museu Oscar Niemeyer, 2013.

COSTA, Marcos de Lontra. *Os anos 80: uma experiência brasileira*. Texto para o catálogo 'Onde está você, Geração 80?'. Rio de Janeiro. Centro Cultural Banco do Brasil. 2004.

DISSERTAÇÕES E TESES

BARATA, Mario. Catálogo da mostra Nova Objetividade Brasileira, 1967. In: BRITES, B; CATTANI, I B; KERN, M L B. *Modernidade: anais do IV Congresso Brasileiro de História da Arte*. Porto Alegre: Instituto de Artes UFRGS; FAPERGS; CNPq, 1991.

BRITES, B; CATTANI, I B; KERN, M L B. *Modernidade: anais do IV Congresso Brasileiro de História da Arte*. Porto Alegre: Instituto de Artes UFRGS; FAPERGS; CNPq, 1991.

CATUNDA, Leda. *Poética da maciez: pinturas e objetos*. 2003. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – ECA/USP, São Paulo, 2003.

MIRANDA, Mariana Lage. *Objeto ambíguo: arte e estética na experiência cotidiana, segundo H. R. Jauss*. 2007. 136 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Universidade Federal de Minas Gerais – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Belo Horizonte, 2007.

MONTEIRO, Fabiana Della Coletta. *Da geração 80 na arte contemporânea brasileira: profissionalização e permanência no ambiente artístico paulista*. 2015. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC/USP, 2015.

VÍDEOS

Leda Catunda. Edição de texto e roteiro: Cacá Vicalvi. Edição de Imagens: Karan España. Produção: Documenta Vídeo Brasil Itaú Cultural. 5'14''. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10215/leda-catunda>>. Acesso em: 10 ago. 2016.

WEBSITES

Arman, disponível em: <<http://www.armanstudio.com/>>

A pintura em pânico, disponível em: <<http://www.apinturaempanico.com>>

Arte em processo, disponível em: <<http://arteemprocessos.blogspot.com.br/>>

Art is all we have, disponível em: <<http://www.artisallwehave.com/>>

Carlos Zilio, disponível em: <<http://www.carloszilio.com/>>

Daniela Nani, disponível em:

<<https://daniname.wordpress.com/2014/07/20/geracao-80/>>

Femme Femme Femme, disponível em: < femmeeffemme.wordpress.com>

Folha de São Paulo, disponível em: < <http://www.folha.uol.com.br/>>

Galeria Jaqueline Martins, disponível em: < <http://galeriajaquelinemartins.com.br/>>

Galeria Luciana Brito, disponível em: < <http://www.lucianabritogaleria.com.br/>>

Galeria Luisa Strina, disponível em: <<http://www.galerialuisastrina.com.br/>>

Galeria Uffizi, disponível em: < <http://www.uffizi.com/>>

Gramatologia, disponível em: < <http://gramatologia.blogspot.com.br/>>

Italian Renaissance, disponível em: < <http://www.italian-renaissance-art.com>>

Itaú Cultural, disponível em: < <http://www.itaucultural.org.br/>>

Jornal O Globo, disponível em: < <https://oglobo.globo.com/>>

Leda Catunda, disponível em: < <http://www.ledacatunda.com.br/>>

Levy Leiloeiro, disponível em: < <https://www.levyleiloeiro.com.br/>>

Memorial da América Latina, disponível em: <<http://www.memorial.org.br>>

Memórias da ditadura, disponível em: <<http://memoriasdaditadura.org.br/>>

Met Museum, disponível em: < <http://www.metmuseum.org/>>

Modern Interior Design, disponível em: < <http://www.moderndesigninterior.com>>

Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, disponível em:
<<http://www.mac.usp.br/mac/>>

Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, disponível em: < <http://mamrio.org.br/>>

Museum Ludwig, disponível em: < <http://www.museum-ludwig.de/en.html>>

Museu Picasso, disponível em: < <http://www.museepicassoparis.fr/>>

Museu Virtual de Artes Plásticas, disponível em: < <http://muvi.advant.com.br/>>

Museum Triennale Design, disponível em: < <http://www.triennale.org/>>

Nelson Leirner, disponível em: < <http://www.nelsonleirner.com.br>>

Olhares sobre a arte contemporânea, disponível em:
<<https://olharessobreaarte.wordpress.com>>

Rodrigo Vivas, disponível em: < <https://rodrigovivas.wordpress.com/>>

Sala 17, disponível em: < <https://sala17.wordpress.com/>>

Tate Modern, disponível em: <<http://www.tate.org.uk/>>

Whitney Museum of American Art, disponível em: <<http://whitney.org/>>

The slide projector, disponível em: < <http://www.theslideprojector.com>>

Warburg Banco Comparativo de Imagem, disponível em:
<<http://warburg.chaa-unicamp.com.br/>>

ANEXO A

SITUAÇÃO DA VANGUARDA NO BRASIL

(Propostas 66)

Hélio Oiticica

Se quisermos definir uma posição específica para o que chamamos de vanguarda brasileira, teremos que procurar caracterizar a mesma como um fenômeno típico brasileiro, sob pena de não ser vanguarda nenhuma, mas apenas uma falsa vanguarda, epígono da americana (Pop) ou da francesa (nouveau-realisme), etc. Como artista integrante dessa vanguarda brasileira, e teórico, digo que o acervo de criações ao qual podemos chamar de vanguarda brasileira, é um fenômeno novo no panorama internacional, independente dessas manifestações típicas americanas ou européias. Vinculação existe, é claro, pois no campo da arte nada pode ser desligado de um contexto universal. Isto é algo que já se sabe há muito e não interessa discutir aqui.

Tôda a minha evolução de 1959 para cá tem sido na busca do que vim a chamar recentemente de uma 'nova objetividade', e creio ser esta a tendência específica da vanguarda brasileira atual. Houve como que a necessidade da descoberta das estruturas primordiais do que chamo "obra", que se começaram a revelar com a transformação do quadro para uma estrutura ambiental (isto ainda na época do movimento Neoconcreto do Rio), a criação dessa nova estrutura em bases sólidas e o gradativo surgimento dessa nova objetividade, que se caracteriza em princípio pela criação de novas ordens estruturais, não de 'pintura' ou 'escultura', mas ordens ambientais, o que se poderiam chamar 'objetos'. Já não nos satisfazem as velhas posições puramente estéticas do princípio, das descobertas de estruturas primordiais, mas essas descobertas como que se tornaram habituais e se dirige o artista mais ao estabelecimento de ordens objetivas, ou simplesmente à criação de objetos, objetos êsses das mais variadas ordens, que não se limitam à visão, mas abrangem tôda a escala sensorial apreensiva e mergulha de maneira inesperada num subjetivismo renovado, como que buscando as raízes de um comportamento coletivo ou simplesmente individual, existencial. Não me refiro à minha experiência em particular (negação do quadro, criação ambiental de 'Núcleos', 'Penetráveis', 'Dólides' e 'Parangolê'), mas também no que posso verificar nas diversas manifestações daqui. A participação do espectador é fundamental aqui, é o princípio do que se poderiam chamar de 'proposições' para a criação!, que culmina no que formulei como antiarte. Não se trata mais de impor um acervo de idéias e estruturas acabadas ao espectador, mas de procurar, pela descentralização da 'arte', pelo deslocamento do que se designa como arte, do campo intelectual racional, para o da proposição creativa existencial, ou seja vivencial; dar ao homem, ao indivíduo de hoje, a possibilidade de "experimentar a criação", de descobrir pela participação, participação esta de diversas ordens, algo que para êle possua significado. Não se tratam mais de definições intelectuais seletivas: isto é figura, aquilo é pop, aquilo outro é realista — tudo isto é espúrio! O artista de hoje usa o que quer, mais liberdade creativa não é possível. O que interessa é justamente jogar de lado tôda essa porcaria intelectual, ou deixá-la para os otários da crítica morta, ultrapassada, e procurar um modo de dar ao indivíduo a possibilidade de 'experimentar', de deixar de ser espectador para ser participante. Ao artista cabe acentuar êste ou aquêle lado dessas ordens objetivas. Não interessa se Gerchman, p.ex., usa figura pregada em caixas, ou de Lígia Clark usa caixas de fósforo ou plásticos com água, o que interessa é a proposição que faz Gerchman ao dar marmitas-objetos para que o indivíduo carregue ou a proposição de Clark quando pede que apalpem suas bolsas plásticas. Poder-se-ia chamar a isto de 'novo realismo' (no sentido em que o emprega Mário Schenberg .p.ex., e não no de Restany), mas prefiro o de 'nova objetividade', pois muito mais se dirigem estas experiências à descoberta de objetos pre-fabricados (nas minhas 'apropriações', ou nas experiências popcretas de Cordeiro) ou à criação de objetos, mais generalizada entre nós, como que tentando criar um mundo experimental, onde possam os indivíduos ampliar o seu mundo imaginativo em todos os campos e, principalmente, criar êle mesmo

parte dêsse mundo (ou ser solicitado a isso). No Brasil, livre de passados glô-²
riosos como os europeus, ou de super-produções como os americanos, podemos com
'élan' criar essa 'nova objetividade', que é dirigida principalmente por uma ne-
cessidade construtiva característica nossa (vide arquitetura, p.ex.) e que tende,
a cada dia, a definir-se mais ainda. O que há realmente pioneiro na nossa vanguar-
da é essa nova 'fundação do objeto', advinda da descrença nos valores esteticistas
do quadro de cavalete e da escultura, para a procura de uma 'arte ambiental' (que
para mim se identifica, por fim, com o conceito de antiarte) . Essa magia do obje-
to, essa vontade incontida pela construção de novos objetos perceptivos (tácteis,
visuais, proposicionais, etc.), onde nada é excluído, desde a crítica social até a
patenteação de situações-limite, são características fundamentais da nossa vanguarda,
que é vanguarda mesmo e não arremêdo internacional de país subdesenvolvido, como
até agora o pensam a maioria das nossas ilustres vacas de presépio da crítica podre
e fedorenta.

HELIO OITICICA
Novembro 1966

ANEXO B

HELIO OITICICA

JULHO 1966

Posição e programa

Anti-arte — compreensão e razão de ser do artista não mais como um criador para a contemplação mas como um motivador para a criação — a criação como tal se completa pela participação dinâmica do 'espectador', agora considerado 'participador'. Anti-arte seria uma completação da necessidade coletiva de uma atividade criadora latente, que seria motivada de um determinado modo pelo artista : ficam portanto invalidadas as posições metafísica, intelectualista e esteticista — não há a proposição de um 'elevar o espectador a um nível de criação', a uma 'meta-realidade', ou de impor-lhe uma 'ideia' ou um 'padrão estético' correspondentes aqueles conceitos de arte, mas de dar-lhe uma simples oportunidade de participação para que ele "ache" aí algo que queira realizar — é pois uma 'realização criativa' o que propõe o artista, realização esta isenta de premissas morais, intelectuais ou estéticas — a anti-arte está isenta disto — é uma simples posição do homem nele mesmo e nas suas possibilidades creativas vitais. O "não achar" é também uma participação importante pois define a oportunidade de 'escolha' daquele a que se propõe a participação — a obra do artista no que possuiria de fixa só toma sentido e se completa ante a atitude de cada participante — este é o que lhe empresta os significados correspondentes — algo é previsto pelo artista, mas as significações emprestadas são possibilidades suscitadas pela obra não previstas, incluindo a não-participação nas suas inúmeras possibilidades também. Não existe pois o problema de saber se arte é isto ou aquilo ou deixa de ser — não há definição do que seja arte. Na minha experiência tenho em programa e já iniciei o que chamo de "apropriações" : acho um 'objeto' ou conjunto objeto' formado de partes ou não, e dele tomo posse como algo que possui para mim um significado qualquer, isto é transformo-o em obra : uma lata contendo óleo, ao qual é posto fogo (uma pira rudimentar, se o quizermos) : declaro-a obra, dela tomo posse : para mim adquiriu o objeto uma estrutura autônoma — acho nele algo fixo, um significado que quero expor a participação ; esta obra vai adquirir depois n significados que se acrescentam, que se somam pela participação geral — essa compreensão da maleabilidade significativa de cada obra é que cancela a pretensão de querer dar à mesma, premissas de diversas ordens : morais, estéticas, etc. A característica fundamental da criação artística é que impera como algo fixo, inalienável : a própria criação dada pelo ato de criar e sua consequência ao realizar-se : propor uma atitude também criadora. Só isto basta para definir o propósito e justificar a razão de ser de tais proposições.

Programa ambiental

A posição com referência a uma 'ambientação' e a consequente derrubada de todas as antigas modalidades de expressão : pintura-quadro, escultura, etc., propõe uma manifestação total, íntegra, do artista nas suas criações, que poderiam ser proposições para a participação do espectador. Ambiental, é, para mim a reunião indivisível de todas as modalidades em posse do artista ao criar — as já conhecidas : cor, palavra, luz, ação, construção, etc., e as que a cada momento surgem na ansia inventiva do mesmo ou do próprio participante ao tomar contacto com a obra. No meu programa nasceram Nucleos, Penetráveis, Bóides e Parangolés, cada qual com sua característica ambiental definida, mas de tal maneira relacionados como que formando um todo orgânico por escala. Há uma tal liberdade de meios, que o próprio ato de não criar já conta como uma manifestação criadora. Surge aí uma necessidade ética de outra ordem de manifestação, que inclua também dentro da ambiental, já que os seus meios se realizam através da palavra, escrita ou falada, e mais complexamente do discurso : é a manifestação social, incluindo aí fundamentalmente uma posição ética (assim como uma política) que se resume em manifestações do comportamento individual. Antes de mais nada devo logo esclarecer que tal posição se poderá ser aqui uma posição totalmente anárquica, tal o grau de liberdade implícito nela. Tudo o que há de opressivo social e individualmente, está em oposição a ela — todas as formas fixas e

ANEXO C

NON A LA BIENNALE DE SAO-PAULO

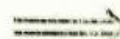
Les soussignés affirment la nécessité d'un refus général et international de toute participation à la Biennale de Sao Paulo. Leurs motifs sont les suivants:

- 1- Depuis Mai 1968, un grand nombre d'intellectuels et d'artistes ont pris position contre la collaboration avec la "culture officielle" dans la mesure où elle se rangeait du côté de la répression. Concernant Sao Paulo, cette collusion est encore beaucoup plus évidente.
2. L'obscur et mystérieux système de sélection des Biennales est toujours le même. Il y a deux ou trois personnages officiels qui prennent les décisions, sans la moindre consultation des intéressés, sans la moindre esquisse de débat collectif. On doit accepter et se taire. Ce milieu artistique est régi par des patrons tout puissants qui, ne sont nullement mandatés par les praticiens.
3. Même en s'y efforçant, on ne peut indéfiniment ignorer la terrible situation répressive du Brésil, les persécutions qui accablent les masses, les militants politiques, les intellectuels et les artistes. On ne peut indéfiniment passer sous silence les interdictions et censures de toutes sortes qui baillonnent le peuple brésilien, les innombrables voies de fait matérielles et morales à l'encontre de ceux qui refusent de filer doux devant le gouvernement militaire.
4. La Biennale de Sao Paulo (comme bien d'autres institutions culturelles) se montre sous son vrai jour. Elle est entièrement au service du pouvoir. C'est le paravent culturel qui s'efforce de masquer la répression. Elle participe elle-même à cette répression en refusant d'exposer des oeuvres à thème "immoral" ou "subversif". Elle a pour fonction - par le biais de la participation internationale - de cautionner la politique dictatoriale des généraux. C'est encore une fois la vieille astuce : la culture "libérale" sert d'écran de fumée à la violence fasciste.
5. Une première sélection faite par M. Cassiot-Talbot, ayant tout entière refusé de participer à la Biennale, Yvon Taillandier a cru devoir la remplacer. Lui et les artistes qui acceptent d'entrer dans cette manœuvre, qui choisissent d'aller contre la décision de leurs camarades ne peuvent qu'être considérés comme des "Jaunes" au service de la réaction.

Pour les raisons énumérées ici, et par solidarité avec les artistes français et étrangers qui ont refusé de participer à la Biennale de Sao Paulo, nous demandons la démission d'Yvon Taillandier, en tant que commissaire français, et nous affirmons que la seule légitime représentation française à Sao Paulo sera notre refus collectif, librement discuté et accepté par les soussignés.

A Paris, 16 Juin 1969.

5 (SIGNATURES AU VERSO)



ANEXO D

LEDA CATUNDA – CRONOGRAMA DE EXPOSIÇÕES

Individuais

1985

- Thomas Cohn Arte Contemporânea, Rio de Janeiro/RJ

1986

- Espaço Investigação, Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre/RS

1987

- Galeria Luisa Strina, São Paulo/SP

1988

- Thomas Cohn Arte Contemporânea, Rio de Janeiro/RJ

1990

- Museu de Arte Contemporânea de Americana, Americana/SP
- Galeria São Paulo/SP
- Pasárgada Arte Contemporânea, Recife/PE

1992

- Centro Cultural São Paulo/SP
- Galeria São Paulo/SP
- Módulo Centro Difusor de Arte, Lisboa/Portugal

1993

- Módulo Centro Difusor de Arte, Porto/Portugal
- Thomas Cohn Arte Contemporânea, Rio de Janeiro/RJ
- Pulitzer Art Gallery, Amsterdã/Holanda

1994

- Galeria Volpi, Fundação Cassiano Ricardo, São José dos Campos/SP

1996

- Galeria Camargo Vilaça, São Paulo/SP

1997

- Paço Imperial, Rio de Janeiro/RJ
- Galeria de Arte Marina Potrich, Goiânia/GO

1998

- Galeria Casa da Imagem, Curitiba/PR
- Galeria Camargo Vilaça, São Paulo/SP

1999

- Paço das Artes, São Paulo/SP

2000

- Galeria Kalil&Lauar, Belo Horizonte/MG
- Galeria de Arte Marina Potrich, Goiânia/GO
- Museu Ferroviário Vale do Rio Doce, Vitória/ES

2001

- Galeria Ramis Barquet, New York/EUA
- Museu Alfredo Andersen, Curitiba/PR

2002

- Galeria Fortes Vilaça, São Paulo/SP

2003

- Centro Universitário Mariantonia, São Paulo/SP
- Fundación Centro de Estudos Brasileiros, Buenos Aires/Argentina
- Centro Cultural São Paulo, São Paulo/SP
- Anual da Faap, artista convidada, São Paulo/SP

2004

- Galeria Fortes Vilaça, São Paulo/SP
- Galeria Ramis Barquet, New York/EUA

2005

- Galeria Alberto Sendros, Buenos Aires/Argentina
- Museu de Arte de Ribeirão Preto, Ribeirão Preto/SP

2006

- Galeria Fortes Vilaça, São Paulo/SP
- Galeria Marina Potrich, Goiânia/GO

2007

- Dragão do Mar, MAC de Fortaleza/CE
- Galeria Arte 21, Rio de Janeiro/RJ
- Galeria Celma Albuquerque, Belo Horizonte/MG

2008

- Galeria 111, Lisboa/Portugal

2009

- Galeria Fortes Vilaça, São Paulo/SP
- Estação Pinacoteca, São Paulo/SP

2011

- Galeria Silvia Cintra, Rio de Janeiro/RJ
- Galeria Paulo Darzé, Salvador/BA

2012

- Galeria Ruth Benzacar, Buenos Aires, Argentina

2013

- Galeria Celma Albuquerque, Belo Horizonte/MG
- Museu Oscar Niemeyer - MON, Curitiba/PR
- Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – MAM, Rio de Janeiro/RJ

2014

- Cruzamentos Contemporary Art in Brazil, Wexner Center for the Arts, Columbus/USA
- Pintura como meio – 30 anos depois, Museu de Arte Contemporânea da USP, São Paulo/SP
- Inventário da Paixão, Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro/RJ
- Diálogos com Palatnik, Museu de Arte Moderna de São Paulo/SP
- Aatoria, curadoria, reforma e contra-reforma, Estúdio Alvaro Razuk, São Paulo/SP

2015

- Leda Catunda e o gosto dos outros, Galpão Fortes Vilaça, São Paulo/SP
- Leda Catunda - Seleção de obras de 1985 a 2015, Centro Cultural Banco do Nordeste, Fortaleza/CE
- Leda Catunda - Projeto Night Club, Galeria Celma Albuquerque, Belo Horizonte/MG

2016

- Leda Catunda - I love you baby, Instituto Tomie Ohtake, São Paulo/SP

Coletivas

1983

- Pintura como Meio, Museu de Arte Contemporânea da USP, São Paulo/SP
- XVII Bienal Internacional de São Paulo, Vídeo Texto, São Paulo/SP

1984

- ARCO, Thomas Cohn Arte Contemporânea, Madrid/Espanha
- Leda, Sérgio, Ciro, Leonilson, Galeria Luisa Strina, São Paulo/SP
- I Bienal de Havana, Havana/Cuba
- Geração 80, Parque Lage, Rio de Janeiro/RJ

1985

- Nueva Pintura Brasileña, CAYC, Buenos Aires/Argentina
- XVIII Bienal Internacional de São Paulo/SP
- Today's Art of Brazil, Hara Museum of Contemporary Art, Tokyo/Japão

1986

- Transvanguarda e Culturas Nacionais, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro/RJ
- El Escrete Volador, Guadalajara/México
- Brazilian Painting, Snug Harbor Cultural Center New York/EUA

1987

- Modernidade, Museu de Arte Moderna de Paris/França
- Imagem de Segunda Geração, Museu de Arte Contemporânea da USP, São Paulo/SP

1988

- Modernidade, Museu de Arte Moderna de São Paulo/SP
- Dimensão Planar, Funarte, Rio de Janeiro/RJ

1989

- Arte Híbrida, Funarte Rio de Janeiro, MAM de São Paulo, Espaço Cultural BFB Porto Alegre

- U-ABC, Stedelijk Museum, Amsterdam/Holanda

- Panorama da Arte Atual Brasileira, Museu de Arte Moderna de São Paulo/SP

1990

- U-ABC, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa/Portugal
- Prêmio Brasília de Artes Plásticas, Museu de Arte de Brasília, Brasília/DF

1991

- Viva Brasil Viva, Liljevalchs Konsthall, Estocolmo/Suécia
- Mito y Magia, Museu de Arte Contemporânea de Monterrey/México
- Brasil La Nueva Generación, Museu de Belas Artes de Caracas/Venezuela

1992

- Entretrópicos, Museu de Arte Contemporânea Sofia Imberg, Caracas/Venezuela
- Um olhar sobre o figurativo, Galeria Casa Triângulo, São Paulo/SP
- Artistas Latinoamericanos del Siglo XX, Estación Plaza de Armas, Sevilla/Espanha

1993

- Lateinamerikanische Kunst, Museum Ludwig Kunsthalle Josef-Haubrich, Colônia/Alemanha
- Latin American Artists of the Twentieth Century, Museum of Modern Art, New York

York/EUA

- De Rio a Rio, Galeria OMR, Cidade do México/México
- Ultra Modern: The Art of Contemporary Brazil, The National Museum of Women in the Art, Washington DC/EUA

- A Presença do Ready Made, Museu de Arte Contemporânea da USP, São Paulo/SP
1994

- Pequeno Formato Latino Americano, Galeria Luigi Marrozini, San Juan/Porto Rico
- Bienal Brasil Século XX, Fundação Bienal, São Paulo/SP
- XXII Bienal Internacional de São Paulo/SP

1995

- Havana - São Paulo, Lunge Kunst aus Lateinamerika, Haus der Kulturen der Welt, Berlin/Alemanha
- Latin American Women Artists 1915-1995, Milwaukee Art Museum/EUA Phoenix Art Museum, Denver Art Museum/ EUA
- A Infância Perversa, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro/RJ

1996

- Latin American Women Artists 1915-1995, National Museum of Women in the Art, Washington D.C., Center for the Fine Arts, Miami/EUA
- Contrapartida, Kunstspeicher, Potsdam/ Alemanha
- Artistas Contemporâneos Brasileiros, Bayer, Leverkusen e Dormagen/Alemanha, Museu de Arte Moderna de São Paulo/SP
- 15 Artistas Brasileiros, Museu de Arte Moderna de São Paulo/SP

1997

- 15 Artistas Brasileiros, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro/RJ Museu de Arte Moderna da Bahia/BA
- Heranças Contemporâneas, Museu de Arte Contemporânea da USP, São Paulo/SP
- ES 97 Tijuana, Centro Cultural Tijuana, Museu Rufino Tamayo, Cidade do México/México
- Material Immaterial, The Art Gallery of New South Wales, Sydney/Austrália
- Experiências e Perspectivas, Museu Casa dos Contos, Ouro Preto/MG
- Brasil – Reflexão 97, Museu Metropolitano de Arte, Curitiba/PR

1998

- Galeria Kolams, Belo Horizonte/MG
- Anos 80, Galeria de Arte Marina Potrich, Goiânia/GO
- Der Brasilianische Blick, Haus der Kulturen der Welt, Berlim/Alemanha
- O Moderno e o Contemporâneo, Coleção Gilberto Chateaubriand, MASP, São Paulo/SP

1999

- Cotidiano/Arte: Objeto – Anos 90, Instituto Cultural Itaú, São Paulo/SP
- Artistas do Festival, MAC Casa de Cultura Mário Quintana, Porto Alegre/RS
- O Brasil no Século da Arte, A Coleção MAC USP, Galeria de Arte do Sesi, São Paulo/SP

2000

- Mostra do Redescobrimento - Brasil + 500, Fundação Bienal de São Paulo/SP
- III Semana Fernando Furlaneto, São João da Boa Vista/SP
- O Século das Mulheres, Algumas Artistas, Casa de Petrópolis, Petrópolis/RJ
- Obra Nova, Museu de Arte Contemporânea da USP, São Paulo/SP

2001

- Signs of Life, Galeria Ramis Barquet, New York/EUA
- Inventário Poético, Galeria Casa da Imagem, Curitiba/PR
- O Espírito da Nossa Época, Museu de Arte Moderna de São Paulo/SP
- Trajetória da Luz, Itaú Cultural, São Paulo/SP
- Bienal do Mercosul, Porto Alegre/RS

2002

- Coleção Metrópolis de Arte Contemporânea, Pinacoteca do Estado de São Paulo/SP, Pinacoteca Benedicto Calixto, Santos/SP
- Mapa do Agora, Instituto Tomie Ohtake, São Paulo/SP
- Ares&pensares, Sesc Belenzinho, São Paulo/SP

2003

- Pele e Alma, Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo/SP
- Leda Catunda, Rodrigo Andrade e Marco Gianotti, Aria Arte Contemporânea, Recife/PE

- "2080", Museu de Arte Moderna de São Paulo/SP

2004

- Still Life, Museu de Arte Contemporânea, USP - Fiesp, São Paulo/SP

- Geração 80, Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro/RJ

- Heterodoxia, Memorial da América Latina, São Paulo/SP

2005

- Homoludens, Instituto Cultural Itaú, São Paulo/SP

- Arte em Metrópolis, Instituto Tomie Ohtake, São Paulo/SP

2006

- Manobras Radicais, Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo/SP

- Volpi Heranças Contemporâneas, Museu de Arte Contemporânea da USP, São Paulo/SP

- Fortes Vilaça na Choque Cultural, Galeria Choque Cultural, São Paulo/SP

- Padrões e padronagens, Galeria Marília Rasuk, São Paulo/SP

- Mam na Oca, Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo/SP

2007

- Itaú Contemporâneo, Itaú Cultural, São Paulo/SP

- Intimidades, Galeria Marília Rasuk, São Paulo/SP

- 80/90 Modernos Pós-Modernos etc., Instituto Tomie Ohtake, São Paulo/SP

2008

- Poética da percepção, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro/RJ, Museu Oscar

Niemeyer, Curitiba/PR

- Desenho em todos os sentidos, SESC Petrópolis/RJ

- HAPTIC, Tokyo Wonder Site, Tokyo/Japão

2009

- Memorial Revisitado, 20 anos, Memorial da América Latina, São Paulo/SP

2010

- Artista Convidada, Salão de Artes de Itajaí/SC

2011

- Arte Pará, Fundação Rômulo Maiorano, Belém/PA

- “Beuys e bem além: Ensinar como arte” Instituto Tomie Ohtake, São Paulo/SP

- Leda Catunda, Carmela Gross, Jac Leirner e Jorge Macchi, Centro Universitário

Mariantonia, São Paulo/SP

2012

- Leonilson, Sob o peso dos meus amores, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre/RS

- Exercícios de olhar, Museu Lasar Segall, São Paulo/SP

2013

- Tomie Ohtake: Correspondências, Instituto Tomie Ohtake, São Paulo/SP

- 30 x Bienal, Fundação Bienal de São Paulo /SP
- Mitologias por procuração, Museu de Arte Moderna de São Paulo /SP
- Sobrenatural, Pinacoteca do Estado de São Paulo/SP

2014

- Pintura como Meio - 30 anos, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo/SP
- Cruzamentos: Contemporary Art in Brazil, Wexner Center, Columbus/EUA
- UCCA, Beijing/China

2015

- Southern Exposure: 5 Brazilian Artists, Galerie Maximillian, Aspen/USA
- No Sound, Anexo Galeria Millan, São Paulo/SP
- Quando eu piso em folhas secas, Sala de Arte Santander, São Paulo/SP
- Espírito Oitenta, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória/ES
- Geração 80, Ousadia & Afirmação, Simões de Assis Galeria de Arte, Curitiba/PR

2016

- Tertúlia, Galeria Fortes Vilaça, São Paulo/SP
- Aprendendo com Dorival Caymmi - civilização praieira, Instituto Tomie Ohtake, São Paulo/SP
- Clube de Gravura: 30 Anos, Museu de Arte Moderna de São Paulo/SP
- A Arte de Contar Histórias, MAC Niterói, Niterói/RJ
- Os muitos e o um - arte contemporânea brasileira na coleção de Andrea e José Olympio Pereira, curadoria de Robert Storr, Instituto Tomie Ohtake, São Paulo/SP
- Iberoamérica - Arte Moderno y Contemporáneo, Museo Casa Diego Rivera, Guanajuato/México
- Auroras - pequenas pinturas, Auroras, São Paulo/SP

Coleções públicas

- Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo - MAC-USP
- Museu de Arte de São Paulo – MASP
- Stedelijk Museum Amsterdam
- Museu de Arte de Brasília – MAB
- Museu de Arte Contemporânea de Americana – MACA

- Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM
- Museu de Arte Moderna da Bahia – MAM
- Fundação Padre Anchieta, São Paulo
- Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (Coleção Gilberto Chateaubriand) – MAM
- Acervo Contemporâneo UFF, Niterói
- Museu de Arte Contemporânea de Niterói
- Centro Wilfredo Lam, Havana
- Casa das Artes Miguel Dutra, Piracicaba
- Pinacoteca do Estado de São Paulo
- Pinacoteca Municipal de São Paulo
- Museu de Arte de Ribeirão Preto – MARP
- Museu de Arte Contemporânea do Ceará – MAC
- Casa das Onze Janelas, Belém do Pará
- Fundación ARCO, Santiago de Compostela
- Toyota Municipal Museum of Art
- Centro Cultural UFG, Goiânia/GO